Les Musiciens Célèbres

RAMEAU

Par LIONEL DE LALAURENCIE

HARVARD UNIVERSITY LIBRARY

Special Book Collection
Brandeis University Library

"The search for truth even unto its innermost parts"

In Honor of

Mr. and Mrs. Herman A. Mintz

on their 40th Wedding Anniversary

The Gift of

Several Friends

The National Women's Committee
of Brandeis University

LES MUSICIENS CÉLÈBRES

RAMEAU

LES MUSICIENS CÉLÈBRES

COLLECTION D'ENSEIGNEMENT ET DE VULGARISATION

Placée sous le Haut Patronage

DE

L'ADMINISTRATION DES BEAUX-ARTS

Parus :

Boieldieu, par Lucien Augé de Lassus.

Chopin, par Elie Poirée.

Gluck, par Jean d'Udine.

Gounod, par P.-L. Hillemacher.

Grétry, par Henri de Curzon.

Hérold, par Arthur Pougin.

Liszt, par M.-D. Calvocoressi.

Mendelssohn, par P. de Stœcklin.

Mozart, par Camille Bellaigue.

Paganini, par J.-G. Prod'homme.

Rameau, par Lionel de la Laurencie.

Rossini, par Lionel Dauriac.

Schubert, par L.-A. Bourgault-Ducoudray.

Schumann, par Camille Mauclair.

Weber, par Georges Servières.

En préparation :

Wagner. — Auber. — Beethoven. — Berlioz. — Félicien David, etc.

Par MM. Louis de Fourcaud ; Charles Malherbe ; Vincent d'Indy ; Arthur Coquard ; René Brancour ; etc.

LES MUSICIENS CÉLÈBRES

HARVARD
UNIVERSITY
LIBRARY

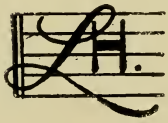
RAMEAU

PAR

LIONEL DE LA LAURENCIE

BIOGRAPHIE CRITIQUE

ILLUSTRÉE DE DOUZE REPRODUCTIONS HORS TEXTE

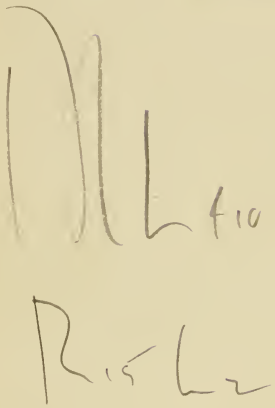


PARIS
LIBRAIRIE RENOUARD
HENRI LAURENS, ÉDITEUR
6, RUE DE TOURNON (VIe)

Tous droits de traduction et de reproduction réservés
pour tous pays.
1906

~~88.1.30~~ with.
~~B.1.3~~

RECEIVED
21 OCT 1908
HARVARD UNIVERSITY
Department of Music



RAMEAU

LES PRÉDÉCESSEURS DE RAMEAU

Peu d'artistes pesèrent autant que Lully sur les destinées de la musique dramatique en France. En réalisant une ingénieuse et forte adaptation de sa tragédie lyrique au classicisme du grand siècle, le Florentin institua à l'Opéra un modèle que l'on croyait renouvelé de l'antique, et à l'égard duquel on professa, dès lors, une sorte de fétichisme. Durant tout le XVIIIe siècle, l'influence lullyste persiste, tenace, indéracinable et se prolonge même jusqu'au moment où Gluck prend possession de la scène française. Sans nul doute, pour les musiciens désireux d'innover, cette influence, fut une gêne, une entrave dont ils ne purent complètement s'affranchir.

La période qui s'étend de Lully à Rameau est, avant tout, une période de transition dominée par l'influence lullyste, mais qu'une force antagoniste à la tradition conservatrice travaille sans relâche. Cette force n'est autre que l'infiltration italienne, que ce goût italien qui, dès la fin du XVIIe siècle, pénètre en France avec les œuvres

123739

de Bononcini, de Bassani, de Carissimi, et qui vient y susciter une nouvelle querelle des Anciens et des Modernes. Le XVIIIe siècle retentira longuement des batailles acharnées que se livreront le goût français et l'italianisme. Plus raffiné, plus précieux que le goût français, insoucieux du dogmatisme sévère que professe alors notre esthétique, le goût italien trouve tout naturellement dans les tendances de l'époque, dans l'esprit de libre examen qui commence à se faire jour, un milieu favorable à son développement, et la plupart des musiciens de ce temps sont quelque peu imbus d'italianisme.

Arrêtés du côté de la tragédie lyrique, dont la charpente et l'ordonnance semblent définitivement fixées, les compositeurs portent leurs efforts vers le ballet et la pastorale, encouragés en cela par la faveur sans cesse grandissante dont bénéficie la danse, et par un besoin de simplicité qui croit trouver son expression en de galantes bergeries. Ils ne changent presque rien à l'élément essentiel de l'opéra, au « vocal », à ce sacro-saint récitatif devenu une institution d'état, mais ils cherchent à musicaliser la tragédie lyrique ; ils s'orientent vers ce qu'elle contient de féerique, et développent l'élément spectacle au détriment de l'élément purement dramatique. L'opéra-ballet résulte de cette évolution, et plus du tiers des ouvrages lyriques représentés pendant la période préramiste appartient aux genres du ballet et de la pastorale.

C'est ainsi que les œuvres de Colasse et de Marais

laissent percer d'intéressantes recherches d'orchestration, et que Campra, le plus italianisant de nos musiciens, manifeste, par ses modulations capricieuses et par sa rythmique assouplie, des velléités purement musicales, tandis que Destouches apparaît comme une manière d'impressionniste et que Montéclair s'entend à merveille à ciseler des épisodes pastoraux ou héroïques.

Chez tous ces auteurs se révèle donc une tendance identique. Ils ne se contentent point de marcher, en dociles épigones, dans le sillon tracé par Lully; tous s'occupent à introduire plus de musique dans l'opéra, à varier l'instrumentation, à associer aux spectacles de brillantes symphonies. Mais aucun d'eux ne possède, à proprement parler, de style qui lui soit propre, de style bien défini et homogène. Si certains peuvent se prévaloir de curieuses trouvailles et font preuve d'audace novatrice, dans l'ensemble, leurs œuvres ne se soutiennent pas et se laissent déparer par des fadeurs et d'intolérables pauvretés. C'est qu'aucun de ces musiciens n'est un artiste complet. Il appartenait à Rameau de mériter ce beau titre.

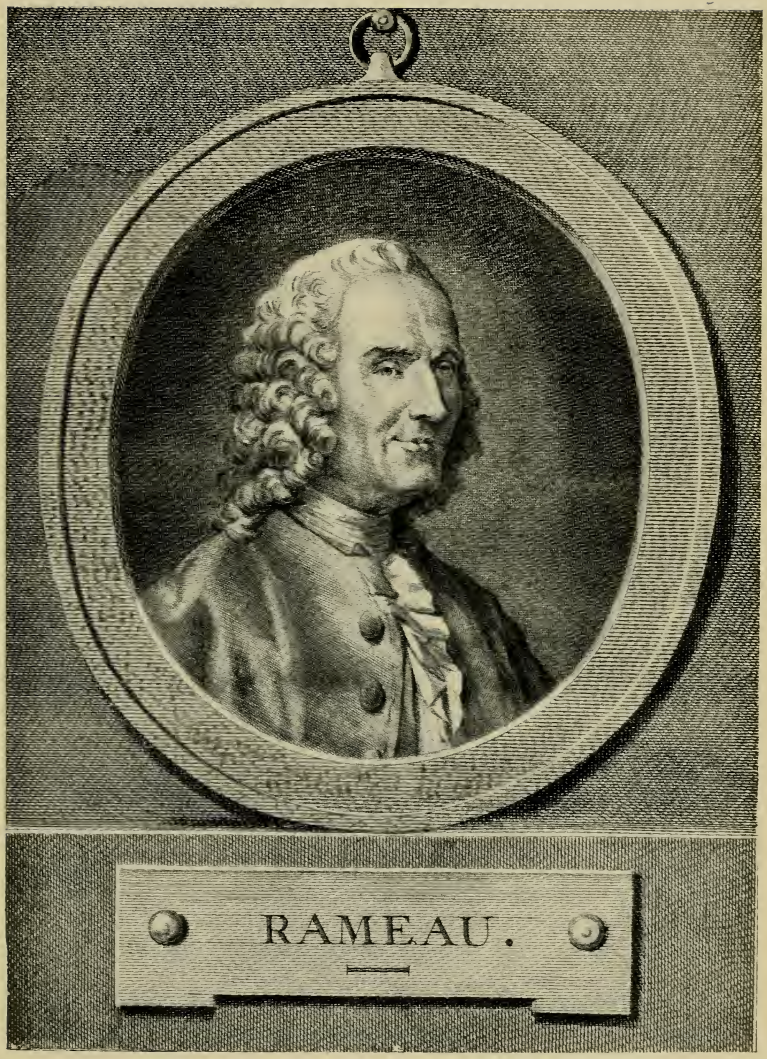
L'HOMME

I

Pour écrire la biographie de Rameau, nous ne possédons point l'abondance de renseignements que certains musiciens, comme Mozart, ont donnés sur eux-mêmes dans leur correspondance. Rameau fut un grand silencieux, un solitaire, un concentré, et les écrivains du XVIIIe siècle qui entreprirent de raconter sa vie, eurent beaucoup de peine à recueillir sur son compte des documents précis. « Toute la première moitié de sa vie, dit Chabanon, est absolument inconnue. Il n'en a rapporté aucune particularité à ses amis, ni même à Mme Rameau sa femme. » Aussi, les travaux des biographes anciens contiennent-ils des lacunes considérables. Jusqu'à ces dernières années, Rameau était demeuré un personnage mystérieux, à peu près ignoré, et c'est aux recherches d'érudits contemporains tels que MM. Jal, Pougin, Garraud, Brenet, Malherbe et Quittard que nous sommes en grande partie redevables de ce que nous savons sur l'auteur d'*Hippolyte et Aricie*.

Jean-Philippe Rameau[1] naquit à Dijon, dans une mai-

[1] Plusieurs actes passés par Rameau et quelques documents iconographiques lui attribuent inexactement les prénoms de Jean-Baptiste.



PORTRAIT DE RAMEAU PAR RESTOUT, GRAVÉ PAR BENOIST

(Cabinet des Estampes, Bibliothèque nationale.)

son de l'ancienne cour Saint-Vincent, actuellement 5 et 7 de la rue Vaillant, et fut baptisé le 25 septembre 1683 à la Collégiale de Saint-Étienne. Il appartenait à une famille de petite bourgeoisie dont on trouve des représentants à la fin du XVIIe siècle dans la plupart des corps de métiers de la capitale bourguignonne. Son père, Jean Rameau, occupait l'emploi d'organiste à Saint-Étienne et à l'abbaye de Saint-Bénigne ; après la naissance de Jean-Philippe, il obtint l'orgue de Notre-Dame. Sa mère, Claudine Demartinécourt, originaire de Gémeaux dans la Côte-d'Or, se piquait, si l'on en croit la *Raméide*, de prétentions nobiliaires qui ne paraissent pas justifiées.

Doué de ressources financières des plus médiocres, le ménage Rameau eut en revanche une nombreuse progéniture : trois fils et cinq filles. Jean-Philippe était l'aîné des fils.

Au moment où venait au monde celui qui allait s'inscrire dans l'Histoire comme le plus glorieux musicien français du XVIIIe siècle, la vieille cité des ducs de Bourgogne brillait d'un vif éclat. Centre d'art et de labeur intellectuel, Dijon s'enorgueillissait d'une foule de beaux esprits, de magistrats et de parlementaires érudits. On y cultivait avec passion les sciences, les lettres et aussi la musique. Il y avait des curieux de musique italienne, tel M. de Malteste ; il y avait des compositeurs de mérite, tel ce Richard Menault, dont Ballard imprimait des messes, tel encore ce chanoine Farjonel qui fut le maître de Drouard de Bousset. Le propre parrain

de Rameau, le conseiller Lantin de Montagny, essaya d'adapter des mélodies notées à un certain nombre d'odes d'Horace.

Musicien lui-même, le père Rameau devait naturellement diriger ses enfants vers la musique. « Il ne négligea rien, écrit Maret, pour faire à ses enfants une tête musicale ; il leur enseigna la musique avant qu'ils eussent appris à lire », et on prétend même que Jean-Philippe « remuait à peine les doigts qu'il les promenait sur une épinette ». Jean Rameau, point commode, comme d'ailleurs tous les membres de sa famille, ne brillait ni par la patience, ni par la douceur. Les récompenses se distribuaient « à ceux qui savaient bien leurs leçons », mais gare à l'inattention et à la paresse ! L'éducation « sèche et rebutante » du vieux musicien donna pourtant de bons résultats. Jean-Philippe devint ce qu'on sait ; son frère s'acquit une solide réputation d'organiste et Catherine Rameau, fort habile claveciniste, s'adonna au professorat.

Élevé d'abord, selon l'usage dijonnais, au sein de sa famille, Jean-Philippe fut bientôt placé au Collège des Jésuites, à ce fameux Collège Godran où se pratiquait la sévère discipline du thème latin quotidien. Peut-être Jean Rameau, en confiant son fils aux RR. PP., escomptait-il la protection dont le conseiller Lantin pouvait entourer Jean-Philippe, en lui facilitant l'accès à des fonctions de robe ; peut-être aussi, songeait-il seulement à la carrière musicale de son fils, dont le développement exigeait la connaissance du latin.

Quoi qu'il en soit, Jean-Philippe ne fut qu'un médiocre écolier. Son condisciple, le P. Gauthier, assurait à Maret que, s'il se distinguait par une vivacité peu commune, il chantait pendant les classes, ou bien écrivait de la musique. Il ne dépassa point la quatrième, et sortit de chez les Pères sachant mal le français et encore plus mal le latin.

Désormais, rien ne le distraira de ses études favorites. Déjà versé dans la pratique de l'orgue et du violon, il travaille la composition sans qu'on puisse préciser auprès de quel maître, et quelques auteurs en ont fait un autodidacte. Puis, en 1701, son père l'envoie en Italie, en cette Italie, qui fascine tant de ses contemporains.

Les raisons qui décidèrent le voyage restent assez obscures, et on les a entourées de circonstances romanesques. On a dit que Jean-Philippe, brûlant d'une vive passion pour une jeune veuve, lui écrivait des billets pleins d'amour et de fautes de français, que la jeune veuve reprochait au soupirant l'incorrection de son style, et que Jean-Philippe, piqué, se serait mis aussitôt à « étudier sa langue par principes », preuve, dit Maret, de la ténacité de son caractère, enfin, que le père Rameau aurait jugé à propos d'éloigner l'amoureux de l'objet de sa flamme. Toujours est-il que Jean-Philippe ne dépassa pas Milan où il entendit quelques organistes réputés et où il put assister à quelques représentations théâtrales. Mais ce voyage écourté ne l'enrichit point d'impressions bien profondes, et dans la suite, il con-

fessait à Chabanon les regrets que lui laissait, à cet égard, son insouciance de jeunesse.

Il revient en France; il a vingt ans, et alors commence pour lui, à travers les provinces, une existence errante au cours de laquelle le pauvre musicien cherche péniblement à s'assurer un gagne-pain. On a prétendu qu'il avait suivi, en qualité de violoniste, les pérégrinations d'une troupe ambulante; il s'en va jusqu'à Lyon, puis, en 1702, une situation provisoire s'offre à lui à Avignon, comme maître de musique intérimaire de l'église métropolitaine. Enfin, la même année, et le 23 juin, il signe avec le chapitre de Clermont-Ferrand un bail de six ans pour tenir l'orgue de la cathédrale, mais son séjour en Auvergne ne paraît pas s'être prolongé au delà de quatre années. C'est à propos de ce séjour que Maret raconte l'anecdote du charivari imaginé par l'organiste afin d'obtenir du chapitre clermontois la résiliation de son contrat. « Il tira tous les jeux d'orgues les plus désagréables et il y joignit toutes les dissonances possibles. En vain lui donna-t-on le signal ordinaire pour l'obliger à cesser de toucher; on se vit forcé de lui envoyer un enfant de chœur; dès qu'il parut, Rameau quitta le clavier et sortit de l'église. » M. Michel Brenet a fortement ébranlé la créance que l'on pouvait accorder à cette histoire, en rappelant qu'une aventure de tous points analogue survint à Dijon, en 1737, à Claude Rameau et que, par suite, le récit de Maret semble résulter d'une confusion établie entre les deux frères.

De sérieuses présomptions incitent à penser que Jean-

Philippe, après avoir quitté Clermont, arriva à Paris au printemps de 1705. Paris n'est-il pas déjà le centre vers lequel convergent toutes les activités et toutes les ambitions ! A peine installé, notre musicien publie sa première œuvre, son *Premier Livre de Pièces de Clavecin* (1706), et séduit par la réputation de Louis Marchand, le fameux organiste de Saint-Benoît et des Jésuites de la rue Saint-Jacques, celui qu'on appelait « l'illustre M. Marchand », il va, selon le *Mercure*[1], se loger vis-à-vis du monastère des Cordeliers afin de se ménager toutes facilités pour l'entendre à sa guise. De la situation d'auditeur et d'admirateur à celle d'élève, il n'y a qu'un pas. Ce pas, Rameau le fit très probablement, et Maret assure que l'homme « arrivé » se montra d'abord plein de bienveillance envers le débutant, mais que, dans la suite, il ne sut point se défendre de quelque jalousie. Ajoutons qu'il convient vraisemblablement de rattacher au premier séjour de Rameau à Paris, la connaissance qu'il fit d'un M. Lacroix qui lui aurait enseigné la fameuse règle de l'octave.

Comment Rameau s'était-il procuré les orgues des Jésuites de la rue Saint-Jacques et des Pères de la Merci, dont il était titulaire en 1706 ? Nous l'ignorons ; mais son salaire annuel, très faible, suffisait à peine à son entretien ; aussi, se met-il sur les rangs dès qu'il apprend l'ouverture d'un concours pour l'orgue de Sainte-Madeleine de la Cité. La fabrique avait bien déclaré qu'elle

[1] Éloge de Rameau (*Mercure de France*, octobre 1764, vol. I).

ne tolérerait aucun cumul de la part de l'organiste qui serait admis. Rameau ne voulut point consentir à quitter les deux orgues qu'il possédait déjà, après que le concours se fût terminé en sa faveur, et Dornel l'emporta (septembre 1706). Découragé, il quitte Paris et reprend sa vie nomade. On le retrouve en 1709 à Dijon, où il remplace son père à l'orgue de Notre-Dame. Puis, le 10 janvier 1715, il assiste au mariage de son frère Claude avec Marguerite Rondelet, la femme qu'il aimait, au dire de la *Raméide*. Cette circonstance va l'écarter définitivement de sa ville natale. Il se remet en route, le cœur meurtri, s'arrête à Lyon, pousse peut-être jusqu'à Lille où on lui a attribué l'orgue de Saint-Etienne et enfin, reprend le chemin de Clermont pour rentrer en possession des orgues qu'il avait déjà touchées de 1702 à 1705.

On pouvait alors assister à ce grand spectacle : Massillon, sous son dais épiscopal, présidant aux offices, pendant que, du haut de la tribune, Rameau emplissait la nef du ruissellement de ses improvisations. De temps en temps, pour se reposer, il allait s'asseoir dans un fauteuil qu'on a nommé le fauteuil de Rameau.

L'antique cité auvergnate, sombre, austère, encore remplie du souvenir de Pascal, offrait au musicien une retraite bien propice à la méditation. C'est là qu'il écrivit son fameux *Traité de l'Harmonie*, avant de regagner Paris en 1723.

Il était âgé de quarante ans, et n'avait encore produit que quelques pièces de clavecin, quelques cantates et le livre qui devait le rendre à jamais célèbre. Quel contraste

RAMEAU, PAR CARMONTELLE

RAMEAU ET VOLTAIRE, PAR C. DE TERSAN

entre cette jeunesse ballottée et somme toute obscure et celle d'autres musiciens illustres ! Tandis qu'à trente ans, Gluck se voyait déjà sollicité par les impresarii italiens, tandis que Mozart, enfant génial, avait senti, presque dès le berceau, la gloire attacher ses rayons autour de son front, Rameau, humble organiste, s'en allait péniblement de province en province, sur les âpres sentiers de la vie. De telles luttes marquèrent le musicien de traits ineffaçables ; elles donnèrent à son caractère, naturellement ferme, une extraordinaire empreinte d'énergie et d'opiniâtre volonté.

II

Lorsqu'au début de 1723, Rameau débarqua dans la capitale, que, désormais, il n'allait plus quitter, son *Traité de l'Harmonie réduite à ses principes naturels* l'y avait précédé et produisait une vive sensation. Dès le mois d'octobre 1722, le *Journal de Trévoux* en commençait une analyse qui en faisait ressortir les mérites. Mais l'impression n'était pas la même dans tous les milieux ; les « habiles gens », par jalousie sans doute, affectaient d'en parler négligemment, alors que les savants et les philosophes s'exprimaient avec moins d'insouciance et plus de justice. Toujours est-il que Rameau débutait sous les auspices de la science, qu'on ne devait pas tarder à accoler à son nom l'épithète de « savant » et que cette qualification attribuée à un musicien n'allait point sans quelque danger, car on comprenait difficilement alors

qu'un compositeur s'occupât à éclaircir les mystères de son art.

Ce « savant » n'avait pas que des ambitions scientifiques; comme tous les artistes de son temps, il se sentait entraîné irrésistiblement vers l'Opéra, seul dispensateur de la gloire musicale. Mais comment y parvenir? Rameau est seul, sans relations, sans protecteurs; son caractère répugne aux démarches, aux sollicitations. Voici que son compatriote Piron lui propose de collaborer à une pièce de la Foire. Ce n'est certes point la Toison d'Or rêvée, mais c'est cependant l'accès au théâtre. Et Rameau d'accepter et d'arranger des vaudevilles pour l'*Endriague*, féerie burlesque représentée en 1723 à la foire Saint-Germain; il va même jusqu'à écrire un intermède musical à l'occasion d'une exhibition de Caraïbes au Théâtre Italien, et ce sera le fameux « air des Sauvages[1] ».

Puis il se marie (25 février 1726) avec une bonne musicienne, presque une enfant, Marie-Louise Mangot, qui paraît être restée à ses côtés une compagne obscure et dévouée. Maintenant que le voilà établi, il va lui falloir se procurer des ressources régulières. Rameau possède en portefeuille des ouvrages inédits; successivement, il publie un deuxième recueil de Clavecin, son *Nouveau système de musique théorique* (1726), puis des *Cantates* composées, en partie, à Clermont. Cela ne suffit

[1] Rameau aurait encore composé pour la Foire la musique de l'*Enrôlement d'Arlequin*, comédie de Piron (1726) et de la *Robe de dissention* du même auteur. On lui attribue aussi des airs et des danses pour les *Courses de Tempé* (1734) et les *Festes de l'hymen ou la rose* (1744).

pas ; il cherche une place d'organiste et prend inutilement part au concours ouvert le 28 avril 1727 pour l'orgue de Saint-Paul, car c'est Daquin que choisissent le curé et les marguilliers, assistés de MM. Lalouette et Folio ; mais l'*Agenda du voyageur* de Valhebert le signalera en 1732 comme détenteur de l'orgue de Sainte-Croix de la Bretonnerie, où un nombreux public vient l'entendre, et en 1736 comme titulaire de l'orgue des Jésuites du Collège. Sa réputation s'accroît, et les élèves ne cessent d'affluer chez lui ; il leur enseigne une technique nouvelle et aussi sa méthode d'accompagnement rendue précieuse à une époque où le claveciniste accompagnateur devait pouvoir réaliser à première vue la basse continue. De tels succès suscitent des envieux à « l'excellent maître » et provoquent des polémiques qui s'étendent tout au long dans le *Mercure* en 1729 et 1730 sous le titre de « Conférence sur la musique ». Bref, Rameau commence à connaître les avantages et les inconvénients de la notoriété, mais l'Opéra lui demeure obstinément fermé. Pourtant, comme le dit M. Brenet, « les horizons de la pédagogie et de la philosophie musicale ne pouvaient suffire à borner son génie ». Vainement s'était-il essayé de gagner à sa cause un écrivain dont les vers avaient su inspirer Campra et Destouches, l'académicien Houdard de la Motte. La lettre célèbre que Rameau lui adressait le 25 octobre 1727 présentait, sans fausse modestie, un plaidoyer *pro domo*. Comprenant très bien que sa réputation de savant et de théoricien le dessert plus qu'elle ne le seconde, Rameau s'efforce de dissiper

les préventions amoncelées contre lui. Pourquoi s'imaginer qu'un musicien instruit doive nécessairement abdiquer tout sentiment? « Qui dit savant musicien entend ordinairement par là un homme à qui rien n'échappe dans les différentes combinaisons des notes; mais on le croit tellement absorbé dans ces combinaisons qu'il y sacrifie tout, le bon sens, l'esprit et le sentiment. Or ce n'est là qu'un musicien de l'école où il n'est question que de notes et rien de plus. » Non seulement un artiste digne de ce nom ne doit point se confiner en une technique abstraite et pédante, mais encore, il lui appartient d'écouter la nature, afin de chercher à la pénétrer, à la comprendre : « Il serait donc à souhaiter qu'il se trouvât pour le théâtre un musicien qui étudiât la nature avant de la peindre, et qui, par sa science, sût faire le choix des couleurs et des nuances dont son esprit et son goût lui auraient fait sentir le rapport avec les expressions nécessaires. » Et après avoir exposé la façon dont, selon lui, la science se concilie avec l'imagination et le goût, Rameau d'aborder la défense de ses œuvres. Qu'Houdard s'informe de ses cantates, où il y a « du récitatif et des airs caractérisés », qu'il jette un coup d'œil sur ses pièces de clavecin aux titres pittoresques, et il verra que « la nature n'a pas tout à fait privé de ses dons » un solliciteur déjà expert en musique lyrique. De tout cela, Houdard n'a cure; il ne se soucie point de confier ses vers à un inconnu et fait la sourde oreille. Six ans devaient encore s'écouler avant que Rameau vît aboutir ses efforts. Le financier Le Riche

de la Pouplinière, le mari de la fameuse Mimi Dancourt à laquelle Rameau donnait des leçons[1], avait pris le musicien sous sa protection et lui offrait l'hospitalité dans sa somptueuse villa de Passy. C'est là, sans doute, que Rameau s'aboucha avec Voltaire qui proposait un *Samson*, « tragédie pour être mise en musique », mais la combinaison avorta. Rameau, quelque temps après et dans le même cénacle, rencontre l'abbé Pellegrin, celui qu'on appelait le curé de l'Opéra, et dont la *Jephté*, mise en musique par Monteclair, avait fait sur lui l'impression la plus vive. Il obtient que l'abbé écrive un livret à son intention, et ainsi naquit *Hippolyte et Aricie*, imité de la *Phèdre* de Racine, comme *Jephté*, l'était d'*Esther et Athalie*.

On connaît l'histoire du billet de garantie que Pellegrin, un peu méfiant, fit signer au musicien, mais qu'il déchira aussitôt après le premier essai de l'œuvre chez la Pouplinière, beau geste, très expressif de sa clairvoyance et d'un désintéressement assurément inattendu. Mis en répétitions, *Hippolyte* exigea de grands efforts de la part des chanteurs et des chanteuses offusqués par la « musique savante » de Rameau. Et même, d'après ce que relate le *Journal de la Cour et de Paris*, la graveuse de cet opéra, assaillie par des scrupules de piété, en aurait jeté au feu les épreuves. C'était donc grâce à Pellegrin et à la Pouplinière que Rameau débutait à l'Opéra le 1er octobre 1733, à l'âge de cinquante ans sonnés. Le

[1] Mme de la Pouplinière écrivit un commentaire de la *Génération harmonique*.

succès d'*Hippolyte* ne se dessina point de suite. La pièce indigna les Lullystes qui, contre l'audacieux novateur, commencèrent une campagne acharnée. Que ne disait-on pas! Rameau avait bu longuement à la source italienne, il distillait des accords baroques et entassait les difficultés comme à plaisir. Et les épigrammes de courir[1].

Devant la bourrasque réactionnaire, le compositeur eut une attitude stoïque : « Je me suis trompé, déclara-t-il, j'ai cru que mon goût réussirait ; je n'en ai point d'autre ; je n'en ferai plus. » Quelques-uns, toutefois, ne jugeaient pas avec la même étroitesse d'esprit. Le *Mercure* qualifiait heureusement la musique d'*Hippolyte* de mâle et harmonieuse et Campra en proclamait bien haut la valeur.

En dépit de ce demi-échec, Rameau ne se décourage pas et va tâter de l'opéra-ballet. En 1735 paraissent les *Indes galantes* dont Fuzelier, qu'il avait probablement rencontré à la Foire, lui apporte le livret. La pièce se déroulait en trois entrées auxquelles, l'année suivante, on ajouta une quatrième, les *Sauvages*, afin de permettre à Rameau de placer son air du Théâtre Italien[2].

[1] On a retenu en particulier celle-ci :

Si le difficile est beau
C'est un grand homme que Rameau.
Mais si le beau par aventure,
N'était que la simple nature,
Quel petit homme que Rameau.

[2] L'air des « Sauvages » transcrit pour le clavecin avait déjà paru dans les *Nouvelles suites de pièces de clavecin*, publiées entre 1727 et 1731.

En l'occurrence, le musicien prenait quelques précautions ; éclairé par la cabale suscitée par son premier ouvrage, il faisait précéder les *Indes galantes* d'un Avertissement où, plein de prudence, il déclarait s'abriter sous la bannière de Lully. « Toujours occupé, écrivait-il, de la belle déclamation et du beau tour de chant qui règnent dans les récitatifs du grand Lully, je tâche de l'imiter, non en copiste servile, mais en prenant comme lui la belle et simple nature comme modèle. » C'était là de la politique à double action : d'une part, Rameau se recommandait de Lully et d'autre part, en exaltant la nature et l'imagination, il parait les coups dirigés contre le théoricien et le savant.

Néanmoins les Lullystes ne désarmaient pas, révoltés qu'il étaient, au dire de Voltaire, par la profusion des doubles croches. Sans doute Montéclair, pourtant très hostile à Rameau, le complimentait de son nouvel ouvrage, mais le récitatif s'en voyait peu goûté et on lui préférait de beaucoup les « symphonies [1] ».

La bataille continue avec *Castor et Pollux,* dont le poète Bernard avait écrit les paroles (24 oct. 1737). Pour la première fois, Rameau rencontrait un livret logique, bien taillé pour la scène et la musique, « plein de diamants brillants », opinait Voltaire. Toutefois, comme pour *Hippolyte* et les *Indes,* le succès ne se déclare pas immédiatement. Fier, hardi, l'ouvrage déconcerte les critiques, et n'encourage que les faiseurs de mots

[1] Rameau du reste comprit le bien fondé de ces préférences et arrangea son ouvrage en *concerts.*

d'esprit. Les Lullystes traitent de *Ramoneurs* les partisans de Rameau auquel ils reprochent sa « prodigieuse mécanique ». Et pourtant, ce même *Castor* qu'ils abominent allait devenir quelques années plus tard le palladium de la musique française, car c'était lui que les Lullystes si intransigeants aujourd'hui devaient brandir en 1778 contre l'invasion gluckiste, contre ce que Collé appelait « l'étrangéromanie ». Ainsi va le monde.

Les travaux dramatiques de Rameau n'accaparent point son activité entière ; au plus fort de la bataille, il publie la *Génération harmonique* (1737) et établit chez lui, à l'hôtel d'Effiat, une école de composition. Peu à peu, la gloire monte autour du musicien ; on s'intéresse à ce personnage intraitable et dominateur et la duchesse du Maine reçoit la dédicace des *Festes d'Hébé ou les talents lyriques*, charmant ballet en trois entrées (1739), dû à une multiple collaboration éclose encore chez la Pouplinière. Cette fois, le succès s'avère plus net et plus rapide ; on se laisse aller à la « coquetterie et à la volupté » de l'œuvre, bien que, dans le camp des adversaires, circulent des caricatures plus méchantes que spirituelles.

Aussi, avec quelle impatience Paris attend la première de *Dardanus* (19 novembre 1739). Ecrit sur un poème de Le Clerc de la Bruère, le nouvel opéra révolutionne les cafés et les salons. Les loges sont retenues huit jours à l'avance, et après le spectacle, des discussions éclatent partout, âprement ; dans le clan lullyste, on déclare la musique difficile, absconse, cabalistique ; c'est un véritable manteau d'Arlequin sur lequel les *Niais de Sologne*

voisinent avec des refrains du Pont-Neuf. Pendant trois heures d'horloge, disent des gens scandalisés, les musiciens de l'orchestre n'ont pas le temps d'éternuer[1]. Et de plaisanter le « sommeil » de Dardanus, pauvre air de nourrice, bon pour les Ramoneurs outrés, qui, au nombre de mille, assure-t-on, se mobilisent afin de soutenir la pièce coûte que coûte. Tout ce tintamarre prouve l'importance qu'ennemis et partisans s'accordent à reconnaître à la tragédie lyrique de Rameau. Dès 1744, le public, encore hésitant, esquissera une volte-face et se préparera à louer ce qu'il dénigrait tout à l'heure.

Avec l'année 1739 se clôt la première partie de la carrière dramatique de Rameau. Depuis 1723, il a travaillé sans répit, produisant, en un labeur fécond et opiniâtre, des ouvrages théoriques, des compositions de musique de chambre, des piécettes pour la Foire, trois grands opéras en cinq actes et deux ballets. Désormais son nom est dans toutes les bouches, et les polémiques qui surgissent autour de lui le désignent à l'attention universelle.

Maintenant, il va se reposer, rentrer en lui-même, fatigué peut-être par une production intensive ; quoi qu'il en soit, durant six longues années, Rameau restera silencieux.

La célébrité qu'il s'est acquise comporte une sanction nécessaire, et cet homme si fier, si peu courtisan, ne

[1] Nous empruntons tous ces détails à la très intéressante étude publiée par M. Emile Dacier dans la *Revue musicale* d'avril 1903, sous le titre : *L'Opéra au XVIIIe siècle.*

peut échapper à l'auguste faveur qui s'incline vers lui. Il va devenir un musicien officiel, un musicien de cour.

L'année 1745 réalise cette transformation. Chargé avec Voltaire d'écrire une pièce de circonstance, à l'occasion du mariage du Dauphin avec l'Infante Marie-Thérèse, Rameau fait triompher la *Princesse de Navarre* (23 février 1745) sur le Théâtre de la Grande Ecurie à Versailles. Immédiatement, la manne royale tombe sur le musicien ; d'abord, le souverain paie les frais de l'édition de la pièce, puis, à l'heureux auteur, il octroie une pension de 2000 livres, avec le titre de « compositeur de la musique de la chambre ».

Il semble que la nouvelle situation de Rameau exerce quelque influence sur son génie. Dorénavant, sa production change de caractère et un autre musicien se révèle, toujours gracieux, élégant, talon rouge, mais de muse plus légère, plus badine. Sauf quelques exceptions, il écrira maintenant des ouvrages moins importants et dont le ton diffère sensiblement de celui qu'il avait adopté jusque-là.

Dans cette nouvelle lignée dramatique, une œuvre se détache, tout à fait curieuse, *Platée*, écrite sur un poème provenant des efforts combinés de deux littérateurs. L'idée première en revient à Autreau, mais Rameau, séduit par le côté bouffon du scénario, l'acheta afin de le remanier à sa guise. On avait élevé de telles plaintes contre ses livrets antérieurs, accusant son avarice du choix qu'il faisait de collaborateurs au rabais, que, cette fois, il tint à imposer complètement son autorité. Transformé par

le Valois d'Orville[1] qui en accentua le côté comique, le poème d'Autreau devint une manière « d'opera buffa », en lequel Rameau laissa déborder sa verve, créant ainsi sur la scène française et douze ans avant la retentissante *Serva padrona*, un véritable opéra-comique. *Platée*, représentée à Versailles le 31 mars 1745, ne remporta au reste qu'un médiocre succès, et l'opinion défavorable de la cour ne manqua pas d'inspirer le jugement de la ville lorsque le « ballet bouffon » de Rameau passa quelques années après à l'Opéra. Les *Fêtes de Polymnie* et le *Temple de la Gloire* suscitèrent un mécontentement identique ; dans toutes ces pièces, on se montrait choqué du mélange du noble et du comique, car il ne fallait point alors plaisanter avec la séparation des genres.

Les années suivantes voient paraître une série d'ouvrages de circonstance. Rameau célèbre successivement et dans le style qui convient le second mariage du Dauphin (*Les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour*, 1747), et la signature de la paix d'Aix-la-Chapelle (*Naïs*, 1749). Son inspiration se relève avec *Zoroastre* (1749), qui pourtant excite plus d'épigrammes que d'applaudissements et contre lequel se dresse une cabale menée par les officiers de la maison du roi auxquels on refusait les entrées dont ils abusaient. Sur le poème de Cahusac, c'est une grêle de cruels lardons ; Mlle Cartou, racontent les *Nouvelles littéraires*, faisait quelques critiques au librettiste : « Vous avez raison, répartit celui-ci, on a donné trop tôt

[1] Le Valois d'Orville était l'auteur de pièces comiques telles que l'*Ecole de Veuves*, *La Fille crue garçon*, etc.

cet ouvrage, et la poire n'était pas encore mûre. » Et la Cartou de répliquer : « Cela ne l'empêchera pas de tomber[1]. »

Des ennuis de toutes sortes assaillaient Rameau. Il éprouvait le contre-coup des difficultés financières au sein desquelles se débattait la direction de l'Académie Royale de musique. Irrité par les tracasseries de d'Argenson, le musicien réclamait, discutait sans cesse. Collé nous le montre présentant en 1751 à l'abbé de Bernis le mémoire de ce que ses ouvrages ont produit, soit 978 000 livres. Et sur cette somme qu'a-t-il touché ? seulement 22 000 livres, une misère. Il lui fallut attendre six ans pour recevoir du roi sur la proposition des directeurs Rebel et Francœur une pension de 1 500 livres sur les produits de l'Opéra[2]. Décidément, Barthe avait raison quand il écrivait :

> Rien pour l'auteur de la musique,
> Pour l'auteur du poème, rien.
> . . . . . .
> Le frivole obtient tout, l'or, les cordons, la crosse.
> Rameau dut aller à pied,
> Les directeurs en carrosse.

Mais tous ces petits déboires ne sont rien à côté de l'orage qui s'amoncelle sur la tête de Rameau, orage infiniment plus redoutable que celui sous lequel les

[1] C'est à propos de *Zoroastre* que se place l'anecdote de l'Anglais qui ne peut parvenir à se procurer une place pour assister à cet opéra, bien qu'il entende partout dire « mille horreurs » sur la pièce.

[2] Le brevet de cette pension porte la date du 10 avril 1757 et non celle du 10 avril 1750, qui résulte par erreur de la publication de l'inventaire de Rameau (*Mercure musical*, juin 1907).

Lullystes s'étaient efforcés d'écraser l'auteur d'*Hippolyte*. Voilà que s'annonce la fameuse Guerre des Bouffons au cours de laquelle il sera directement mis en cause.

La troupe de Manelli n'avait point encore offert au public parisien ses gracieux et faciles intermèdes que déjà, dans la coterie des philosophes, une sourde hostilité se dessinait contre Rameau. A l'occasion de la reprise de l'*Omphale* de Destouches, les plumes se lèvent, menaçantes. Grimm écrit une lettre virulente; d'Holbach et Rousseau lui emboîtent le pas. Sans doute, Rameau n'est pas encore visé, car les Encyclopédistes font mine de n'en vouloir qu'à la musique française en général, mais, peu à peu, les appréciations de la *Correspondance littéraire* sur ses pièces accentuent leur animosité, jusqu'à ce que les représentations des Bouffons viennent, en passionnant Paris, obliger la camarilla à jeter le masque. L'effet produit par la *Serva padrona* tient du prodige : on en oublie tout, les querelles du Parlement avec la cour, l'exil des magistrats; Rousseau lance sa célèbre *Lettre sur la musique française* (1753) qui met le feu aux poudres. C'est alors un déchaînement de fureurs, d'invectives et d'insultes. Rameau qui n'est point patient, qui n'est point homme à recevoir des coups sans les rendre, relève le gant et prend Rousseau corps à corps. (*Observations sur notre instinct pour la musique et sur son principe*, 1754.) Comme c'est l'auteur du *Devin du village* que l'on a chargé de rédiger les articles relatifs à la musique dans l'*Encyclopédie*, c'est contre lui que Rameau va s'acharner. Successivement il publie :

Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie (1755), *Suite des erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie* (1756), *Réponse de M. Rameau à MM. les Editeurs de l'Encyclopédie sur leur dernier Avertissement* (1757), enfin une réponse à d'Alembert concernant le corps sonore (1759).

Le cri de Rousseau : « Retournons à la nature » se transformait en cri de guerre. Que voulaient donc les Encyclopédistes ?

Ils appelaient de toutes leurs forces une réforme complète, radicale de l'opéra français.

D'abord, ils s'en prenaient aux sujets, aux poèmes, et condamnaient l'opéra mythologique avec ses personnages prétentieux, s'exprimant en sentences et en madrigaux, avec son merveilleux suranné, avec ses Hercules et ses Apollons en maillot. Ils voulaient des poèmes remplis d'une humanité réelle, susceptibles d'émouvoir et d'intéresser.

Ensuite, ils s'attaquaient à la réalisation du spectacle, à sa constitution même : ils répudiaient l'invraisemblance et la surabondance des ballets. « L'opéra français, écrivait Grimm, est devenu un spectacle où tout le bonheur et le malheur des personnages consiste à voir danser autour d'eux ». Le récitatif français était traînant et monotone ; les airs ne valaient pas mieux ; ils se développaient languissamment, « insipides et plats », affirmait Grimm qui affectionnait ce couple d'épithètes. Quoi de plus absurde que les duos ; on les déclarait « hors nature », et on proclamait qu'ils devaient être dialogués.

CARICATURE DU TEMPS SUR LE SONGE DE *Dardanus* (1739).

(Collection de M. J. Écorcheville.)

Une troisième critique portait sur les relations du chant et de l'orchestre. « L'unité de mélodie », tel était le cheval de bataille de Rousseau ; cette unité de mélodie qu'il assimilait à l'unité d'action dans la tragédie, exigeait des accompagnements simples, peu chargés, attentifs à ne pas masquer le chant.

Dans les *Bijoux indiscrets*, Diderot symbolisait, à cet égard, la manière de Lully et celle de Rameau : pour bien souligner la complication d'écriture du dernier, il appelait Lully *ut-mi-ut-sol*, et Rameau *ut-ré-mi-fa-sol-la-si-ut-ut*. Tout l'attirail des fugues, des imitations se voyait condamné par Rousseau comme un reste d'esprit gothique. L'harmonie ne produisait que des effets physiques et purement mécaniques. Le chant, le beau chant, voilà ce qui devait dominer.

Assurément, il y avait beaucoup de vérités dans les déclarations des « philosophes », et sur nombre de points ils jettent, avec une grande clairvoyance, les bases de l'esthétique du futur drame lyrique. Ils annoncent Grétry, Gluck et même Richard Wagner ; ils expriment les besoins nouveaux d'art dramatique qui sourdement travaillaient les esprits au XVIIIe siècle, besoins auxquels les pièces italiennes des bouffons apportaient une satisfaction partielle.

Mais aucun d'eux n'aime vraiment la musique symphonique, la musique en elle-même. Rousseau la traite de chaos et l'impute au « mauvais goût ». D'Alembert compare les Sonates à des Lexiques débités par les virtuoses et dirait volontiers avec Fontenelle : « Sonate, que

me veux-tu ? » Tous méconnaissent la conception de l'opéra divertissement, de l'opéra-féerie que la première moitié du siècle a adoptée et perfectionnée. Tous trouvent qu'il y a trop de musique dans l'opéra français.

Or Rameau est excellemment le représentant de cet opéra. Si, à l'origine, ses innovations, en le rapprochant de l'art italien, ont pu lui conquérir la sympathie des philosophes, parce qu'elles s'élevaient contre la routine, son intense musicalité n'a pas tardé à se retourner contre lui. Il n'a point évolué ; il donne toujours, dans ses ouvrages, la prééminence aux symphonies, à l'élément spectacle ; son « vocal » ne change guère, et il traite plus que jamais des sujets mythologiques.

Alors, il se passe ceci que, traité de révolutionnaire par les Lullystes impénitents, il s'entend qualifier de réactionnaire par les philosophes entichés d'une réforme purement dramatique qu'il ne réalise, à leurs yeux, en aucune manière.

Il s'en faut, du reste, que tous les Encyclopédistes aient adopté la même attitude à l'égard de Rameau. Alors que Grimm, cet Allemand déguisé en Parisien, l'attaque sans mesure, et le bafoue après sa mort, tant est grande sa haine pour tout ce qui caractérise l'esprit français, alors que Rousseau, excessif et passionné, associe les pires erreurs à des remarques d'une rare pénétration, Diderot et d'Alembert mettent en général plus d'équité et de modération dans leurs critiques. On ne saurait, sans injustice, juger Diderot sur le seul *Neveu de Rameau*. Quant à d'Alembert, il fut le collaborateur

de Rameau, en rédigeant dans ses *Éléments de musique théorique et pratique* (1752), les principes souvent présentés avec obscurité par l'auteur du *Traité de l'Harmonie*[1]. Doué de l'esprit historique que ne possédaient ni Grimm, ni Rousseau, il situe très exactement Rameau dans l'évolution de l'art et ne méconnaît point les qualités de la musique française.

Mais l'Encyclopédie constituait une véritable petite chapelle dont les membres fonçaient avec unanimité sur quiconque s'aventurait à critiquer les opinions de l'un d'entre eux. Que si d'Alembert, dans l'*Avertissement*, affectait un grand libéralisme, ce libéralisme était tout de façade, et on s'en rend bien compte à la façon impertinente et hautaine dont il persifle Rameau dans le tome VI de l'Encyclopédie, à la suite de la réponse du musicien à la *Lettre* de Rousseau. On sent que le cénacle juge de haut les personnalités qui ne lui sont pas affiliées, et lance volontiers, avec une intransigeance toute dogmatique, la foudre de ses excommunications.

Quoi qu'il en soit, M. Romain Rolland nous semble avoir apprécié justement l'affaire des Bouffons et le rôle joué par les Encyclopédistes, lorsqu'il écrit : « Plus le triomphe des Bouffons fut disproportionné, et plus il montre combien l'art de Rameau était en désaccord avec les vœux et les inspirations intimes de son temps que les

[1] Dans une lettre publiée en mai 1752 par le *Mercure*, Rameau remerciait chaleureusement d'Alembert pour la marque d'estime que le géomètre venait de lui donner en publiant cet ouvrage.

Encyclopédistes traduisirent en y mettant l'exagération naturelle à tout combat.[1] »

A partir de 1750, outre ses écrits de polémique, Rameau publie deux ouvrages théoriques, la *Démonstration du Principe de l'Harmonie* (1750) et les *Nouvelles réflexions sur la Démonstration du Principe de l'Harmonie* (1752). Quant à sa muse, elle semble s'étioler. Si la naissance du Duc de Bourgogne lui inspire le brillant ballet héroïque d'*Acanthe et Céphise* (1751), après cet effort, il ne sort plus de sa plume que de petites pièces en un acte, simples bluettes jouées à Fontainebleau[2]. Son dernier ouvrage représenté à l'Opéra, les *Paladins*, dont Monticourt avait tiré le poème d'un conte de La Fontaine, déplut encore par le mélange du sérieux et du comique (1760). « Rameau, écrivait Collé, a paru radoter, et le public lui a dit qu'il est temps de dételer. » Toute cette production sent la fatigue, la vieillesse maintenant arrivée et déprimante, mais que la gloire enveloppait d'une clarté d'apothéose. En 1754 on avait applaudi *Castor* « avec fureur ». Les *Indes galantes* allaient aux nues, et lors de la reprise de *Dardanus* en 1760, le vieux musicien reconnu dans une loge sentit l'enivrement des enthousiastes acclamations qui montaient vers lui. Avec une parfaite conscience de l'état de ses forces, il ne se faisait plus aucune illusion : « De jour en jour, disait-il à Chabanon, j'acquiers du goût, mais je n'ai plus de génie », paroles admirables et poignantes. Alors, les spéculations le ressaisissent ; il ne

[1] *Revue de Paris* du 15 juin 1904.

[2] On trouvera, à la fin du volume, une liste de ces pièces.

veut point disparaître sans laisser son testament musical, le *Code de musique pratique* (1760) auquel s'ajoutent l'*Origine des Sciences* (1761) et un dernier écrit sur le « corps sonore » avec sa *Lettre aux philosophes* (1762).

Sa santé déclinait de jour en jour sans qu'on pût arracher l'opiniâtre lutteur de sa table de travail. De toutes parts les honneurs lui étaient venus. Membre, depuis 1752, de la Société littéraire fondée à Dijon par le président Richard de Ruffey, il voyait, le 22 mai 1761, les portes de l'Académie de sa ville natale s'ouvrir devant lui, pendant que la municipalité de Dijon, en guise d'hommage, l'exemptait lui et les siens de l'impôt de la taille. Enfin, en mai 1764, le roi l'anoblissait et lui conférait le cordon de Saint-Michel.

Malgré la maladie, l'illustre compositeur faisait alors un dernier effort vers cette musique qu'il avait tant aimée; déjà marqué par la mort, il ramassait son énergie et se préparait à diriger les répétitions d'un opéra en cinq actes, *Abaris ou les Boréades;* mais il avait trop présumé de sa vaillance, et, le 22 septembre 1764, il mourait en sa maison de la rue des Bons-Enfants, terrassé par une fièvre pernicieuse. Ni l'âge ni les souffrances n'avaient pu complètement abattre l'âme de fer de l'indomptable vieillard et Bachaumont raconte qu'agonisant, il rabrouait encore le curé de Saint-Eustache venu pour l'assister à ses derniers moments, en lui reprochant d'avoir la voix fausse.

Il avait quatre-vingt-un ans et fut enterré à Saint-Eustache. Paris lui fit de splendides funérailles et la France

entière pleura le musicien en qui s'était si bien incarné son génie, celui qu'on appelait le « Newton des sons » et un « phénomène de la nature ».

III

Au physique, l'homme était très grand, très maigre, de silhouette coupante. « Je le voyais venir à l'aide de ma lorgnette, écrit Piron ; ce n'était plus qu'un long tuyau d'orgue en l'absence du souffleur. » Il « n'avait point de ventre », dit de son côté Mercier, il avait le menton aigu, « des flûtes au lieu de jambes ». Même remarque chez Maret : « Rameau était d'une taille fort au-dessus du médiocre, mais d'une maigreur singulière » ; il « ressemblait plus à un fantôme qu'à un homme », observe Chabanon.

C'est bien là ce que confirme l'amusante caricature que Carmontelle a laissée du musicien. Perché sur de longues échasses, maigre et décharné, Rameau s'avance, penché en avant, avec les mains derrière le dos, « pour faire son aplomb ».

Les portraits de Restout et de Caffieri lui donnent un visage dur, énergique, fermé et une grande ressemblance avec Voltaire, avec un Voltaire sérieux, tandis que l'impressionnante esquisse que La Tour a tracée de son commensal de chez La Pouplinière dégage une note sarcastique, gouailleuse, et cette sorte d'air de famille sous lequel le peintre de Saint-Quentin aime à grouper les

COSTUMES DE BELLONE DANS LES *Indes galantes* (1761) ET DE MAGICIEN DANS *Dardanus* (1760).
(Dessins à la plume. Bibliothèque de l'Opéra.)

bourgeois lettrés et philosophes qui ont défilé devant lui.

« Tous les traits de son visage étaient grands », écrit Maret, ses yeux « étincelaient du feu dont son âme était embrasée » (des yeux d'aigle, d'après Decroix). Avec cela, la voix forte et rauque, « une grosse voix », déclare Piron.

Au moral, Rameau était d'humeur singulière, solitaire, bougonne et revêche. On ne l'aimait guère. Collé, Piron, Grimm et Diderot s'accordent pour le dépeindre sous les plus noires couleurs : « caractère sombre, intéressé, dur, glorieux, insociable, n'aimant, n'estimant personne », sorte de tyran domestique, bourreau des siens, occupé uniquement de ses écus, affichant une « avarice sordide », et dépourvu de tout sentiment d'humanité. En guise d'oraison funèbre, on l'a déclaré « le mortel le plus impoli et le plus grossier de son temps. »

Tous ces dires, nous ne devons les accepter que sous bénéfice d'inventaire. Collé a souvent l'envie bavarde et fielleuse, Grimm montre une malveillance chronique et médit sans effort ; quant à Piron, sa jalousie cauteleuse le recommande à notre défiance.

Mais il convient cependant de reconnaître que le tableau qu'on nous fait de Rameau n'est pas imaginé de toutes pièces. Hautain, autoritaire et brusque, Rameau avait le caractère difficile, querelleur, et on craignait fort ses colères. De plus, très regardant en affaires, il ne plaisantait pas en matière de comptabilité. Créancier impitoyable, il fait vendre les biens de Mme de Blenac,

s'acharne contre ses débiteurs, réclame, discute sans cesse ; pour une simple algarade, il menace de faire transporter aux colonies son neveu Jean-François. A la vérité, ce sont là travers d'homme rangé ; il n'est point, comme Voltaire, porté au faste, aux affaires aventureuses ; il néglige le mirage du « système », les spéculations avec les frères Pâris. Encore moins, s'abandonne-t-il à des expédients, comme son frère Claude, que l'on accuse de tenir un tripot à Dijon[1]. C'est un bourgeois respectable dont les placements continuels appartiennent tous à la catégorie des placements « de père de famille », créances hypothécaires, actions des fermes, rentes viagères.

Seulement, et ceci n'a rien d'étonnant, ce bourgeois est avare. En mourant, il laisse une fortune de près de 200 000 livres, et, enfoui au fond d'un tiroir, un véritable trésor en espèces qui se monte à 40 000 livres. Son vestiaire et celui de sa femme sont misérables. Rameau ne possède que quelques hardes élimées, « un vieux chapeau castor », le vieux chapeau qu'il tient sous le bras pendant ses pérégrinations quotidiennes, et une seule paire de souliers, ce qui paraît bien peu pour un homme qui marche toujours. Les bijoux de sa femme brillent par leur petit nombre et leur modestie. On n'est certes pas dépensier dans le ménage Rameau, et les détails de l'inventaire du musicien montrent qu'il ne déliait pas facilement les cordons de sa bourse.

[1] On consultera à ce sujet la brochure de M. Lex : *Musiciens bourguignons du XVIIIe siècle. Lazare et Claude Rameau.* Mâcon, 1906.

Peu sociable — Dagoty nous dit qu'il trouve la société vide, — il va cependant au café, histoire de se chamailler. Mais, surtout, il se promène interminablement, toujours seul, et arpente les jardins des Tuileries et du Palais-Royal. A quoi pense-t-il alors? Nul ne le sait. Chabanon avait cru longtemps qu'au cours de ses promenades solitaires il demeurait plongé en de savantes méditations, et peut-être Chabanon ne se trompait-il point, malgré que Rameau assurât ne penser à quoi que ce fût. Sa rêverie était-elle réellement « vide et oisive », ainsi qu'il le disait? Chaque fois que Chabanon le rencontrait, il semblait sortir « d'une extase profonde » et souvent, il ne reconnaissait pas son interlocuteur. Sans s'en douter, Rameau était alors aux prises avec son idée fixe, la musique.

Il n'a rien laissé sur lui-même, il n'a fait de confidences à personne. Aussi, convient-il de juger avec circonspection l'homme privé. Sans doute, aussitôt après sa mort, sa fille Marie-Alexandrine épouse le mousquetaire de Gaultier, comme si l'existence de son père eût été le seul obstacle à son mariage. Mais il ne manque pas de bons témoignages à l'actif de l'insociable Rameau. Balbâtre, Dauvergne, Venevault vantent sa philanthropie; il constitua des rentes à ses enfants, dota sa fille Marie-Louise au moment de son entrée au couvent; son fils Claude-François reçut par ses soins une charge de valet de chambre du roi qui coûtait cher, 21 500 livres, et on assure que le musicien envoyait des subsides à sa sœur, la claveciniste de Dijon. On ne peut donc affirmer

qu'enfermé en lui-même, il parcourait, selon la forte expression de Gœthe, « les labyrinthes de l'égoïsme ». Bien plutôt, vivait-il indifférent aux autres comme à lui-même, dominé par une passion unique, dédaigneux de se faire connaître autrement que par ses œuvres.

Ce bourgeois peu aimé, muré dans une sorte de retraite intellectuelle, cachait en effet une grande âme d'artiste, et quelques-uns des défauts de l'homme se transforment chez l'artiste en fortes qualités. Sa dureté, son indifférence pour tout ce qui était étranger à l'art, deviennent de la sorte une fierté indomptable, une conscience absolue, quelque chose de stoïque et de grand. Rappelons-nous son mot après le demi-échec d'*Hippolyte ;* ce mot exprime tout Rameau, car il proclame une complète insouciance de l'arrivisme, de la tactique des petites concessions.

La préoccupation dominante de Rameau n'avait point échappé à Piron, lorsqu'il écrivait : « Toute son âme et tout son esprit étaient dans son clavecin ; quand il l'avait fermé il n'y avait plus personne au logis... » Elle n'avait pas échappé davantage à Diderot qui rapporte dans le *Neveu de Rameau,* que « sa femme et sa fille n'ont qu'à mourir quand elles voudront, pourvu que les cloches de la paroisse qui sonneront pour elles continuent de résonner la douzième ou la dix-septième, tout sera bien ». Et quelle sensibilité derrière ce masque sévère, d'apparence si hermétique ! Balbâtre le vit ému jusqu'aux larmes après un petit concert exécuté dans sa chambre. Lorsqu'il se livrait à la composition,

une sorte de feu intérieur le dévorait et son physique décelait les luttes qu'il soutenait pour retenir et fixer l'inspiration.

Maret, qui nous a transmis de précieuses informations sur sa méthode de travail, ajoute qu'il composait souvent un violon à la main, particularité qui peut surprendre de la part d'un claveciniste et surtout d'un harmoniste. Le clavecin ne le sollicitait que rarement et il écrivait plus facilement la musique instrumentale que la musique vocale. Ses manuscrits portent témoignage sur sa probité artistique, sur ses efforts tendus vers le mieux, sur l'incessant combat qu'il se livrait à lui-même. Le papier, couvert de ratures, est là pour prouver que l'artiste ne se satisfaisait pas vaille que vaille. Un tel labeur exigeait le silence et l'isolement, aussi, malheur à l'importun qui aurait forcé la porte de son cabinet de travail, en ces moments de fièvre créatrice.

Très sévère pour les librettistes, Rameau exigeait d'eux la plus grande docilité et les obligeait à refaire les passages qui ne se prêtaient pas à la musique. En pareille circonstance, il disait crûment ce qu'il avait à dire sans ménager aucune susceptibilité. Collé, qui collabora à *Daphnis et Églé*, nous l'assure, non sans quelque aigreur : « Tous ceux qui ont travaillé avec lui étaient obligés d'étrangler leurs sujets... Il brusquait les auteurs à un point qu'un galant homme ne pouvait pas soutenir de travailler une deuxième fois avec lui ; il n'y a que le Cahuzac qui y ait tenu ; il en avait fait une espèce de valet de chambre parolier. » Et la sévérité

de Rameau ne désarma point devant Voltaire. Il osa pratiquer des amputations dans le poème de la *Princesse de Navarre,* au grand scandale du président Hénault, tout effaré de voir Rameau corriger des vers de Voltaire. Dans sa *Correspondance,* le poète ne dissimule rien des prétentions du musicien : « Rameau est aussi grand original que grand musicien. Il me demande que j'aie à mettre en 4 vers tout ce qui est en 8, et en 8 tout ce qui est en 4. »

Rameau lisait plusieurs fois les livrets à haute voix, et, tant étaient grandes ses préoccupations à l'égard du récitatif, il les déclamait, en les commentant. Pour se rendre compte de ses airs, il les chantait, fort mal, prétend-on, mais en faisant nettement sentir ce qu'il ressentait lui-même.

Aux répétitions, il allait s'asseoir seul dans le parterre ; quelqu'un venait-il l'y troubler, il le repoussait de la main sans lui parler et sans même le regarder. Pendant le travail de mise au point à la scène, il s'exprimait avec feu, avec une telle volubilité et une telle énergie que sa bouche se desséchait. On le voyait alors manger des fruits pour s'humecter le gosier. Son animation était du reste extrême dans les discussions, surtout lorsqu'elles roulaient sur quelque principe cher au musicien ; épuisé, il ouvrait la bouche, afin de « faire comprendre par ses gestes qu'il ne pouvait plus parler ». Grâce à lui, remarque justement Daquin, l'orchestre de l'Opéra réalisa de notables progrès au point de vue de la netteté et de la rapidité de l'exécution.

ESTAMPE DU XVIIIe SIÈCLE D'APRÈS LAQUELLE DUT ÊTRE ÉTABLI LE DÉCOR DU IVe ACTE DE *Dardanus*, LORS DE LA REPRISE DE 1760.

(Gravée par Daumont, d'après Piranèsi. Bibliothèque Sainte-Geneviève.)

Exigeant pour les autres et pour lui-même, minutieux à l'extrême, Rameau fait montre, en toutes circonstances, du goût le plus large et le plus éclairé. « Trop grand pour être jaloux, écrit Chabanon, il louait avec sincérité, avec plaisir, avec chaleur, ceux qui méritaient des louanges, eussent-ils même été ses ennemis. » Ainsi se manifestait loyalement son âme « franche et sauvage ». Nul chauvinisme, nul parti pris dans ses appréciations de la musique qui n'est pas la sienne. Il pousse même la sincérité et l'éclectisme jusqu'à louer les intermèdes italiens, attitude d'autant plus méritoire qu'il se sent directement menacé par eux. Mais, avec une parfaite générosité, bien rare chez les artistes créateurs, il ne juge point les œuvres d'après l'idée qu'il a de leurs auteurs. Parfois même, ses jugements sont plus indulgents que ceux de Chabanon.

Aucune courtisanerie ne dépare son caractère, à une époque où tant de musiciens sont avant tout des courtisans. Point de flatteries intéressées, point d'intrigues, point de compromissions. Sa vie entière s'écoule dans une sorte de quant à soi olympien. On connaît l'anecdote, narrée par Chabanon, du maître de ballet qui, voulant lui faire raccourcir des menuets, prétend qu'une personne « de la plus grande considération » les trouve trop longs. » « Monsieur, répond Rameau, si on ne lui dit pas de les trouver longs, elle les trouvera courts. »

Avec cela, très conscient de sa valeur, mais en même temps timide et comme honteux de lui-même. Assiste-

t-il à quelqu'un de ses opéras, il se dissimule jalousement au fond d'une loge. Un soir, après la première représentation de *Castor* à Fontainebleau, il s'enfuit devant Chabanon accouru pour le féliciter, sous le prétexte que « les compliments l'embarrassaient et qu'il ne savait qu'y répondre ».

La musique, voilà sa vie, voilà sa seule hantise. Pour l'art, et encore plus pour ses idées, Rameau lutte sans cesse avec une énergie infatigable. Peu d'artistes se burinent dans l'histoire sous des traits aussi fermes, aussi accusés.

L'ŒUVRE

I

La théorie de la musique a été la préoccupation constante de Rameau ; il ne cessa de s'y appliquer avec passion et de lui attribuer une importance prépondérante. Chabanon nous raconte qu'il regrettait le temps qu'il avait donné à la composition, car il considérait ce temps comme perdu pour la recherche des principes de son art. Lui-même, dans sa *Démonstration du principe de l'Harmonie*, déclare que s'il fut entraîné vers le théâtre, il ne le fut pas seulement pour le plaisir de peindre, mais encore pour celui de voir se dérouler, comme phi-

losophe, le jeu de tous les phénomènes musicaux. Aussi, l'auteur d'*Hippolyte* considère-t-il ses traités et ouvrages théoriques comme le meilleur de lui-même ; il ressent à leur égard une fierté qu'il ne cache point, et lorsque, le 29 juin 1754, le physicien Poléni de Padoue reçoit l'hommage de ses *Observations sur notre instinct pour la musique*, Rameau lui écrit tout franchement que, dans ce livre, il prend « un grand vol ».

Rameau a longuement médité sur les fondements de son art et plus de quinze ouvrages sont le résultat de ses recherches patientes, de ses polémiques, de ses réflexions fécondes. Quand il prenait la plume, convaincu qu'il était, comme Ozanam, que « la possession de la vérité oblige à la communication », c'était beaucoup plus pour exposer et défendre ses idées que pour défendre sa personne ou sa musique[1]. Le monde idéal des principes, voilà la Salente où il aimait à vivre.

A vrai dire, Rameau n'a écrit qu'un seul livre, son fameux *Traité* de 1722 ; tous ses autres ouvrages ne constituent que des gloses, que des développements du premier. Sans cesse, il reprenait ses théories favorites afin de les éclaircir, de les appuyer d'arguments nouveaux, mais on peut dire que le fondement de sa doctrine est définitivement établi dès 1722.

Tout d'abord, les idées directrices de Rameau semblent propres à lui concilier les sympathies des philo-

[1] Sur le terrain doctrinal, Rameau était extrêmement combatif. « Descendu dans la lice avec les premiers géomètres de l'époque, dit Chabanon, il les combattit avec audace, presque avec fureur. »

sophes, car, à l'exemple de ceux-ci, il proclame ne vouloir relever que de la raison, de la nature et de la géométrie.

Ceci, il l'expose dès les premières lignes de son *Traité*. « La musique est une *science* qui doit avoir des règles certaines. » Rameau se méfie de l'empirisme et de l'usage qui jusqu'alors ont régné en maîtres sur l'art des sons. « Le concours de la raison est indispensable pour juger sainement. »

A maintes reprises, il revient sur le caractère scientifique de la musique. Loin d'être un art d'amusement, elle consiste essentiellement en une « *science physico-mathématique* dont le son est l'objet et dont les rapports existant entre les différents sons font l'objet de la science mathématique ». Rameau cherche, en réconciliant les données du calcul avec les exigences de l'oreille, à doter la musique d'une certitude absolue, géométrique. A cet égard, il confesse qu'il fut conduit « dès sa plus tendre jeunesse par un instinct mathématique » dans l'étude d'un art vers lequel il se trouvait attiré.

Sur la « Nature », Rameau ne se montre pas moins explicite. Déjà, le titre de son livre, *Traité de l'Harmonie réduite à ses principes naturels*, s'annonce comme une sorte de profession de foi. Le musicien proclame que « la Nature commande à tous les arts », qu'elle est la source de toutes nos connaissances. Ce n'est que dans Nature même qu'on peut puiser de justes idées de la vérité.

Ainsi, par l'hymne constant qu'il chante à la raison, à la science et à la nature, Rameau se découvre bien

un homme de son temps, et Maret a pu justement le qualifier « d'aussi grand philosophe que grand musicien ».

Que Rameau se trouvât entraîné vers des spéculations sur son art, en vertu de dispositions natives, voilà qui ne semble pas niable ; toutefois, il est probable que son premier séjour à Paris ne s'écoula point sans exercer sur lui de fortes suggestions en l'initiant à l'esprit géométrique qui commençait alors à se répandre.

Quoiqu'il en soit, frappé de l'incohérence, du désordre, des contradictions qui règnent au sein des doctrines musicales qu'il a minutieusement approfondies [1] — son *Traité* en fait foi — il va s'efforcer de clarifier ce liquide trouble et de scruter les raisons qui se dissimulent derrière un empirisme anarchique. Mais ce qui confère à son système une originalité essentielle, ce qui lui donne vraiment la marque du génie, c'est le point de départ et la méthode adoptés, à savoir l'étude directe du phénomène de l'accord. Pour la première fois, un musicien va remonter à la source de toute musique, à la résonance, et va scruter la nature des groupements sonores produits dans la polyphonie par les agencements mélodiques.

De la sorte, Rameau apparaît comme le théoricien nécessaire de son époque ; son ouvrage correspond à un moment historique où, peu à peu, la conception harmonique de la musique se substitue à l'ancienne conception polyphonique.

[1] Dans les *Nouvelles réflexions sur le principe sonore*, Rameau parle même de la musique chinoise qu'il a étudiée dans la relation du P. Amiot.

Il pose d'abord un principe révolutionnaire, pour lequel il batailler jusqu'à sa mort ; il affirme la prééminence de l'harmonie sur la mélodie : « C'est l'harmonie qui nous guide, et non la mélodie. » Rien de plus logique qu'une semblable assertion ; d'abord, les mélodies en s'enlaçant, sont tenues d'obéir à des principes d'harmonie, et ensuite, étant donné que la Nature, « cette mère de tous les arts », commande à la connaissance, c'est elle qui fournit la résonance du corps sonore et par conséquent l'harmonie. La *Démonstration du principe de l'Harmonie* apporte de la doctrine de Rameau une formule saisissante : « Le son musical est un composé contenant une sorte de chant intérieur. » Commençons donc par étudier l'harmonie, fait initial, avant de nous occuper de la mélodie qui en découle.

A cet effet, Rameau prend le «corps sonore » tel que la nature le lui fournit, c'est-à-dire la corde vibrante subdivisée de façon à produire des intervalles bien nets. Avec Descartes, il déclare que « toutes les consonances sont contenues dans les six premiers nombres, que l'ordre de leur origine et de leur perfection se trouve déterminé par celui même de ces nombres », idée déjà ancienne et qu'on retrouve dans les *Institutions harmoniques* de Zarlino. Ainsi, c'est la *Nature* qui lui procure son point de départ, et c'est la *Raison*, une raison toute pythagoricienne et imbue du pouvoir mystérieux des nombres, qui commente et fortifie son expérience. Une fois celle-ci admise, il pose un principe bien conforme à l'esprit du XVIIIe siècle en affirmant que « la

raison ne nous met sous les yeux qu'un seul accord », l'accord parfait, déclaration d'une éblouissante simplicité et qui, fondée sur une base de naturalité que les hommes de ce temps considéraient comme le critérium de la vérité absolue, a quelque chose de séduisant, de définitif.

Mais comment expliquer la diversité des accords? Comment expliquer notamment les accords où la quarte et la sixte caractérisent l'harmonie? Rameau trouve cette explication dans une remarque ingénieuse. L'accord parfait se compose de trois notes, *ut-mi-sol*, rangées dans cet ordre. Que l'on intervertisse ces notes, qu'on change leur distribution et on aura d'autres accords de même nature, différents seulement par leur aspect extérieur. Le *renversement* « est le nœud de toute la diversité dont toute l'harmonie puisse participer ». Et ainsi, une quantité d'accords considérés auparavant comme autant d'entités distinctes et dissemblables apparaissent de simples interversions de l'accord parfait.

Au moment où Rameau publiait son *Traité de l'Harmonie*, il ignorait les travaux de l'acousticien Sauveur sur les harmoniques[1]. Ces travaux, il s'en empare dans le *Nouveau système* et la *Génération harmonique*, pour préciser son explication de la résonance du « corps sonore », et il trouve en eux une éclatante confirmation de son système. « On entend dans les lon-

[1] Sauveur avait commencé dès 1696 à enseigner la science qu'il baptisait *Acoustique* et ses Mémoires imprimés parurent de 1700 à 1713 dans *l'Histoire* et les *Mémoires* de *l'Académie des Sciences*.

gues cordes, écrit-il, outre le son principal, d'autres petits sons qui sont à la douzième ou à la dix-septième[1] du son principal. » Ce « son principal » prend à ses yeux une importance extrême, et il en fait le principe de sa fameuse *Basse fondamentale*, « unique boussole de l'oreille, guide invisible du musicien », qu'il ne faut évidemment pas confondre avec la Basse continue. La *Basse fondamentale* se forme des notes fondamentales des accords, de celles qui déterminent chacun d'eux ; exprimée ou fictive, elle ne comporte que les notes essentielles du ton, sur lesquelles elle n'admet que des accords parfaits ou de septième. Nous savons, du reste, par Rameau lui-même, que depuis longtemps l'idée de la Basse fondamentale mûrissait dans son esprit. A Paris, en 1706, et plus tard lors d'un passage à Lyon, il s'en préoccupait. Tirant sa perfection de la nature, l'accord parfait est « le premier jet de la nature, » puisque le corps sonore, en vibrant, fait entendre, avec le son fondamental, sa tierce et sa quinte.

Voilà pour le majeur. Comment expliquer l'accord mineur ? Ici, Rameau recourt à une seconde expérience. Supposons, avec le corps sonore *ut* comme fondamentale, quatre autres corps, dont les deux premiers soient accordés à la douzième et à la dix-septième supérieures de la fondamentale, et dont les deux derniers le soient à la douzième et à la dix-septième inférieures. Vient-on à faire résonner le corps *ut*, les deux premiers corps

[1] La douzième est l'octave de la quinte et la dix-septième la double octave de la tierce.

vibrent dans toute leur longueur, tandis que les deux derniers semblent seulement « frémir », l'un se divisant en trois parties égales et l'autre en cinq[1].

Dans le cas de la tierce et de la quinte supérieures (Rameau considère les sons d'octave comme identiques aux sons primitifs, ce qui lui permet de ramener les intervalles à leur moindre degré), les nombres de vibrations des cordes se rangent suivant la proportion 1, 3, 5 ou, ce qui revient au même, 4, 5, 6. Dans celui de la tierce et de la quinte inférieures, ils se rangent suivant la proportion 5, 3, 1, ou 6, 5, 4.

On voit que, dans ces deux proportions, il y a transposition d'ordre entre les deux tierces, tierce majeure $\frac{5}{4}$ et tierce mineure $\frac{6}{5}$, et que, par conséquent, le mode mineur, représenté par la proportion 6, 5, 4 est l'inverse du mode majeur, figuré par la proportion 4, 5, 6. Située au grave dans l'accord majeur, la tierce majeure y est remplacée par la tierce mineure dans l'accord mineur. Les deux modes apparaissent ainsi comme inverses l'un de l'autre — c'est encore une application du *Renversement*, — constitués qu'ils sont par des éléments distribués exactement dans un ordre contraire, mais Rameau subordonne le mineur au majeur, qu'il appelle « le souverain de l'harmonie », parce que celui-ci est fourni automatiquement par les vibrations d'une corde, tandis que le second est seulement « sug-

[1] Rameau appelle *Aliquantes* par opposition à *Aliquotes* les cordes accordées à la tierce et à la quinte inférieures, et dont les longueurs sont des multiples de la longueur de la corde donnant le son fondamental.

géré » par plusieurs cordes de longueurs telles qu'elles puissent entrer en sympathie avec le son fondamental des harmoniques supérieurs. Dans cette conception, le mineur devient une variété, une émanation du majeur qui l'organise et reste plus « naturel » que lui [1]. De la sorte se scelle l'unité de l'harmonie autour d'un accord type.

Ce qui précède démontre la genèse des accords consonants des deux modes, accords essentiels, puisque l'édifice de la tonalité se fonde tout entier sur eux. Pour expliquer les dissonances, Rameau prolonge son système de construction des accords par tierces superposées. Ajoutez une tierce au-dessus de l'accord parfait, et vous obtenez l'accord de septième ; effectuez la même opération au grave, et vous avez des accords de neuvième ; aux uns et aux autres la pratique du renversement apportera toute la variété désirable, et l'harmonie trouvera une base solide, mathématique, dans le phénomène objectif de la résonance multiple [2].

A vrai dire, ce phénomène demeure insuffisant pour fonder une pareille théorie, car les harmoniques issus du son fondamental n'engendrent pas seulement l'accord parfait. Si Rameau s'arrête arbitrairement aux harmoniques 3 et 5, c'est qu'ils lui sont indispensables à

[1] C'était là une idée ancienne. Pour Zarlino, « le mineur s'écarte un peu de la perfection de l'harmonie » et Masson déclare qu'il consiste en une sorte de « produit artificiel ».

[2] Rameau a cependant admis des accords qui ne se construisent pas par tierces, l'accord de sixte ajoutée, par exemple, tierce, quinte et sixte dont il donne deux explications dans le *Traité*, le *Nouveau système*, et la *Génération harmonique*.

l'établissement de la tonalité et au jeu de la Basse fondamentale. Il veut, en effet, que tous les accords, quels qu'ils soient, se ramènent après élimination des dissonances introduites à des accords construits par tierces étagées; on pourra alors, grâce aux mouvements de la Basse fondamentale, suivre les modifications de la tonalité. Mais, si on se base sur la « Nature », on est obligé de constater que le phénomène de la dissonance y est beaucoup plus répandu que celui de la consonance. Entraîné par l'esprit de système, et poursuivi jusqu'à l'obsession par le fait physique de la résonance, le vieux maître rattache toutes choses aux proportions arithmétiques et harmoniques qui lui sont chères. On le voit s'abandonner alors aux généralisations les plus aventureuses et ériger le sens de l'ouïe en éducateur, en maître de tous les autres.

Les conceptions de Rameau, en dépit des réserves qu'elles commandent, le placent tout près des plus grands parmi les penseurs et les géomètres. Il se rapproche de Galilée pour qui la Nature s'écrivait dans la langue des mathématiques. Ses théories se sont continuées jusqu'à Helmholtz qui proclamait le mérite de Rameau dans l'étude scientifique de la résonance. On retrouve sa doctrine dans les travaux de M. Hugo Riemann, et il a eu l'intuition du rôle que devaient jouer les mathématiques comme « moyen de reconnaître les grandes analogies [1] ».

[1] Berlioz a critiqué le système de Rameau qu'il appelle un « labyrinthe d'erreurs et de contradictions ». (*Revue et Gazette musicale de Paris*, 1842.)

L'auteur du *Traité de l'Harmonie* ne s'est pas contenté d'établir fortement la musique sur une position inexpugnable, défendue, pensait-il, par la vérité mathématique elle-même ; à ses doctrines théoriques, il a joint une esthétique des plus intéressantes, car elle en découle et les complète.

Rameau possède une mentalité harmonique. Pour lui, le rôle du compositeur ne consiste pas tant dans l'entrelacement ingénieux des parties chantantes, que dans la détermination d'accords satisfaisants et logiquement enchaînés ; autrement dit, la multiplicité des voix ne l'intéresse qu'autant qu'elle engendre des harmonies verticales caractéristiques de tonalités nettement déterminées. Avant tout, il est un grand artisan de la tonalité, en laquelle il réintègre les accords aberrants et disparates dont les classifications antérieures n'indiquaient point les liens de parenté.

Aussi, ne cache-t-il point son dédain pour toute musique dont la base s'écarte de la gamme diatonique et se montre-t-il particulièrement sévère à l'égard du plain-chant. Il voit, dans son emploi, une des causes de l'infériorité musicale des anciens, car, écrit-il, « s'ils eussent quelque égard pour l'harmonie, ils ne seraient pas tombés dans des fautes si grossières ». Il ont commencé par où ils devaient finir, en établissant les règles de l'harmonie sur la mélodie, au lieu de s'attaquer au premier fait qui se présentait à eux, à savoir l'harmonie.

L'harmonie qu'il veut solide et tonale, il la veut

encore expressive. Les accords possèdent le pouvoir d'exprimer les passions ; chacun d'eux correspond à une association d'idées. « Il y a des accords tristes, languissans, tendres, agréables, gais et surprenans. » S'agit-il de chants d'allégresse, il préconise les accords consonants. La dissonance n'intervient que pour peindre la douceur et la tristesse, et il convient de la préparer. Les « Plaintes tendres » trouveront leur véhicule naturel dans des dissonances par emprunt et par supposition[1], et plutôt mineures, les « langueurs et souffrances » s'expriment par des dissonances non préparées.

Mais ce n'est pas tout, et il y a une palette tonale, de même qu'il existe une palette harmonique. Les tonalités éclairent diversement les groupes sonores qui viennent se baigner en elles. Dans le mode majeur se situent naturellement les chants d'allégresse. Les tons de *fa* et de *si* conviennent « aux tempêtes et aux furies ». Voulez-vous exprimer le « grand et le magnifique », choisissez, de préférence, les tons de *ré*, de *la*, ou de *mi*. Avec le mineur, nous entrons dans la gamme des sentiments tendres, plaintifs ; les tons d'*ut* mineur et de *fa* mineur s'adaptent parfaitement aux « chants lugubres ».

Il n'y a pas jusqu'aux intervalles dont Rameau ne discerne le caractère expressif ; il saisit très bien l'impression profonde qui résulte, pour notre sensibilité,

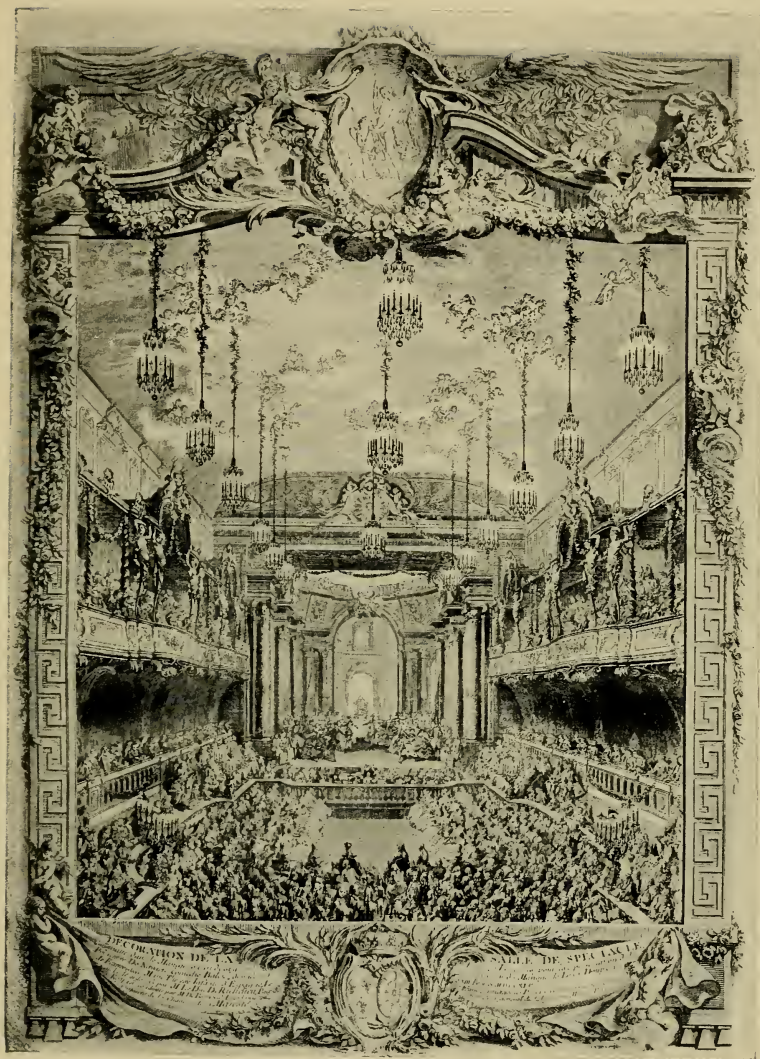
[1] Les dissonances par emprunt sont des accords dépourvus de note fondamentale, tel que l'accord de 7e diminuée, parce que cet accord « emprunte sa perfection » d'un son qui n'y paraît point. Par dissonances par supposition, il faut entendre les accords qui, comme la 9e et la 11e, dépassent l'étendue de l'octave.

de l'altération des tierces ; « par exemple, la tierce majeure qui nous excite naturellement à la joie... nous imprime des idées de fureur lorsqu'elle est trop forte, et la tierce mineure, qui nous porte naturellement à la douceur et à la tendresse, nous attriste lorsqu'elle est trop faible ».

Dans tout ceci, Rameau ne juge point d'après des précédents, d'après des exemples tirés d'œuvres du passé. Ignorant de la méthode historique, il dogmatise *a priori*.

Arrêtons-nous à ce mot, il dogmatise et cela, pour l'atténuer. Faut-il croire que l'esthétique de Rameau soit impérative? Faut-il déduire de l'exposé si minutieux auquel il se livre des manifestations émotionnelles suscitées par chaque accord, par chaque intervalle, qu'il dénie toute activité au génie, à l'inspiration? Ce grief, on le lui a adressé, sans comprendre la portée de ses conseils. Au dire de ses adversaires, la composition musicale, telle qu'il la concevait, ne supposait, comme condition nécessaire et suffisante, que « la science des accords ».

Rien de plus faux qu'une semblable conclusion. Si Rameau précise les caractéristiques expressives des groupes sonores et des tonalités, il n'entend nullement enchaîner la liberté des musiciens. Il se borne à leur indiquer des possibles, à leur montrer la route la plus adéquate pour arriver à un but donné. Pour lui, la musique est une langue douée d'un vocabulaire et d'une syntaxe. Avant que d'écrire, il importe de connaître



DÉCORATION DU MANÈGE DE LA GRANDE ÉCURIE, A VERSAILLES, POUR LA REPRÉSENTATION DE LA *Princesse de Navarre* (1745).

(D'après la gravure de Cochin.)

l'un et l'autre. Mais ensuite, que chacun vole de ses propres ailes. Point de règle à l'égard de la mélodie : « La Mélodie n'a pas moins de force que l'Harmonie, mais il est presque impossible de pouvoir en donner des règles certaines, en ce que le *bon goût* y a plus de part que le reste. » Voilà donc faite la part du *bon goût*, et voilà aussi réhabilitée la mélodie sans laquelle « la plus belle harmonie devient quelque chose d'insipide ». Rameau est si loin de restreindre le terrain où l'imagination et l'inspiration sont appelées à se mouvoir qu'il écrit ces lignes typiques : « Un bon musicien doit se livrer à tous les caractères qu'il veut dépeindre, et, *comme un habile comédien*, se mettre à la place de celui qui parle... être bon déclamateur au moins en soi-même, sentir quand la voix doit s'élever ou s'abaisser pour y conformer sa mélodie, son harmonie et son mouvement. » Peut-on vraiment accuser de tyrannie l'homme qui a dit : « Il y a de certaines perfections qui dépendent du génie et du goût, auxquels l'*expérience* est encore plus avantageuse que la science même? »

En traitant de l'union de la musique et des paroles, Rameau déclare que l'objet dominant de la musique française est le sentiment. Puis, dissertant sur la coupe des vers auxquels la mélodie viendra s'adapter, il donne des conseils où percent quelques-uns des principes sur lesquels Grétry établira son esthétique. « *Il faut que le chant imite la parole*, de sorte qu'il semble qu'on parle au lieu de chanter. » Voilà la clef d'un bon récitatif, expressif et vivant.

Enfin, la pédagogie de Rameau contient nombre de préceptes dignes d'être encore médités de nos jours. Cette pédagogie, incluse dans la plupart de ses ouvrages, car le musicien n'oublia jamais de rapprocher la pratique de la théorie, se résume au cours du *Code de musique pratique*. Rameau y recommande d'accompagner toujours d'une harmonie complète tout ce qu'on fait chanter aux commençants. Ainsi se fortifiera chez les élèves l'éducation de l'oreille ; « c'est l'unique moyen de les rendre promptement musiciens ».

L'art de former la voix, exposé dans la 3e *Méthode* de ce même traité, emprunte la plupart de ses préceptes aux *Réflexions sur la manière de former la voix* que le *Mercure* inséra en octobre 1752 et dont Rameau fit l'objet d'une communication à la Société du président Richard de Ruffey à Dijon. On y apprend à tirer de la voix « les plus beaux sons dont elle est capable dans toute son étendue », et, à cet égard, Rameau vante les méthodes de chant italiennes si précieuses pour développer l'organe vocal et lui donner une grande flexibilité[1]. L'essentiel est d'éviter la formation de mauvaises habitudes si difficiles à détruire plus tard. Ne nous pressons point, et dirigeons, sans hâte, le travail des élèves. Pour cela, il ne faut que « constance, confiance et patience », car le progrès dans les arts marche comme l'aiguille d'une montre qui avance toujours sans qu'on s'en

[1] Au cours du chapitre de la *Génération harmonique* où il traite du genre enharmonique, Rameau indique l'usage que savent en faire les chanteurs italiens.

aperçoive. Et dans l'éducation musicale, évitons toute intransigeance. Pour former l'intelligence et l'oreille, « il faut écouter souvent de la musique de tous les goûts ». Avec une largeur d'idées dont nous avons déjà montré l'ampleur, Rameau professe un judicieux éclectisme. « Embrasser un goût national plutôt qu'un autre, c'est prouver qu'on est encore bien novice dans l'art ».

Telles sont, en résumé, les doctrines harmoniques, esthétiques et pédagogiques du musicien de *Castor et Pollux*. Il est à remarquer, avec M. Brenet, que ses théories demeurèrent, au XVIIIe siècle, la seule base de sa réputation à l'étranger. Lorsque le *Traité de l'Harmonie* apparut en 1722, il suscita aussitôt d'ardentes discussions en Allemagne. Jean Sébastien Bach et son fils Emmanuel, se rangèrent parmi les antiramistes, ce qui n'empêcha pourtant point le Cantor de Leipzig d'expliquer à ses élèves le système de la Basse fondamentale, comme on peut le constater au moyen des annotations signalées par Spitta sur ses manuscrits. Par contre, Hændel ne parlait de Rameau qu'avec le plus grand respect, et, en 1732, le *Musicalisches Lexikon* de Walter mentionnait soigneusement le *Traité* et le *Nouveau Système*. Marpurg lui concédait d'incontestables mérites de compositeur, joints à « beaucoup d'érudition et de science, particulièrement dans les mathématiques », tandis que ses idées prenaient outre-Rhin un développement considérable, démentant ainsi l'impertinente prophétie échappée à la plume de Grimm : « Je ne vois pas à quoi les prétendues découvertes de M. Rameau pour-

ront jamais servir. » En Italie, un certain nombre de ses ouvrages recevaient un accueil très favorable ; ils y étaient traduits et activement commentés. En Angleterre enfin, on publiait une traduction du *Traité de l'Harmonie*. Bref, de toutes parts, les échos du monde savant retentissent du nom de Rameau, en dépit des objections que d'obscurs blasphémateurs, tels Estève et l'abbé Desfontaines, élèvent en France contre ses doctrines. Complimenté par l'Académie des Sciences, le théoricien voyait les cénacles de province apporter à son génie leur tribut de discussions et d'hommages. A Dijon, à Lyon, où Rameau trouve en 1741 un adversaire en la personne de Bollioud de Mermet, on palabre ferme sur l'identité des octaves, sur les méthodes d'accompagnement, sur l'accord du clavecin. Et, tant était grand le renom scientifique du Maître harmoniste, on lui faisait l'honneur, après sa mort, de le placer parmi les géomètres, entre l'auteur d'un *Traité sur les sections coniques* et celui d'un livre d'algèbre.

II

La musique de Rameau se rattache intimement aux principes formulés dans ses livres ; le compositeur ne se sépare pas du théoricien, et les doctrines du *Traité de l'Harmonie* pénètrent profondément l'œuvre musical du chantre d'*Hippolyte et Aricie*. Mais nulle fatigue, nul effort ne s'observent dans l'application que Rameau fait à sa

musique de ses idées théoriques, et c'est le plus naturellement du monde que celles-ci dirigent et soutiennent son langage musical. Toutes ses compositions revêtent de la sorte un aspect typique; elles sont l'exemple après le précepte, la mise en pratique après l'exposé doctrinal.

Les Lullystes, nous le savons, et après eux les Encyclopédistes, s'étaient imaginés de lancer à Rameau un trait qu'ils voulaient perfide, en traitant sa manière de « mécanique ». A les entendre, le « géomètre » procédait par agencements ingénieux de rythmes et d'harmonies et construisait patiemment de savantes marqueteries. Une estampe satirique le représente composant à coups d'algèbre et à grand renfort de dièzes et de bémols.

Certes, il y a, dans cette façon de voir, comme dans toute erreur, une parcelle de vérité; mais loin de constituer un défaut, les tendances volontaires et réfléchies de Rameau, assuraient à son art un caractère immortel. Avec une logique, une force admirables, le « mécanicien » emboîte, ajuste les divers éléments musicaux, dont les relations réciproques s'établissent de façon, pour ainsi dire, définitive. Le plus souvent, on ne conçoit point que ces relations se puissent réaliser autrement qu'elles ne le sont, tant le travail de mise en œuvre approche de la perfection, et tant le compositeur a « caché l'art par l'art même ».

Quelles sont donc les propriétés de cette musique ? Elles se résument en trois : la clarté, la concision et l'expression, et on peut appliquer à Rameau le jugement que M. Lanson porte sur les qualités de Voltaire : « le désir des idées

claires et bien filtrées, l'amour de l'expression simple et fine ». Les deux hommes présentent certainement, dans leurs styles respectifs, un grand nombre d'analogies, et Rameau se signale comme une manière de Voltaire musical.

Il est, en effet, un classique, jaloux de l'économie de l'effort, atteignant aux résultats les plus éclatants avec le minimum de moyens. Sans cesse, la volonté, la raison surveillent la sensibilité qu'elles empêchent, non point de vibrer librement, mais seulement de s'abandonner à d'inutiles outrances. Loin de mépriser la sensation, il la conserve précieusement au fond de lui-même, et la renouvelle dans une union instinctive de la nature et du style. Et c'est justement par le style, par la discipline qu'il s'est imposée, que Rameau domine les musiciens de son temps, et qu'il crée des chefs-d'œuvre sur lesquels le temps ne saurait mordre.

Pour tout dire en un mot, il a l'émotion raisonnable, et concilie en un équilibre stable, l'inspiration et la logique, le génie et la volonté.

La clarté et la concision de sa musique s'avèrent dans sa mélodie et dans son harmonie. Elles reposent, d'une part, sur l'attention constante qui l'incline à établir fortement la tonalité, et d'autre part, sur le sentiment exact qu'il possède des traits essentiels, des signes caractéristiques qui distinguent, qui déterminent la personnalité des êtres et des choses. Aussi, dit-il tout ce qu'il veut dire et rien que ce qu'il veut dire.

Afin d'assurer la clarté tonale, les mélodies ne compor-

JELIOTTE DANS LE RÔLE DE *Pygmalion*.
(1748)

Mlle PUVIGNÉ DANS LE RÔLE DE LA STATUE ANIMÉE
DE *Pygmalion* (1748).

(Acte de ballet, représenté pour la 1re fois le 27 août 1748. Dessins à la sépia. Bibliothèque de l'Opéra.)

teront que des notes douées d'un sens harmonique. D'où l'emploi fréquent de l'accord parfait déployé en arpèges. Rien de plus conforme aux doctrines du théoricien ; la mélodie découlant de l'harmonie, les accords se briseront afin de laisser s'épandre le « chant intérieur » qu'ils recèlent, mais une savante pratique des renversements permettra de présenter des mélodies presque schématiques en leur concision aiguisée avec une variété, une souplesse de distribution des notes vraiment surprenantes.

Les mélodies sont généralement diatoniques. Les altérations apparaissent toujours brèves, peu prolongées. De simples accents mélodiques suffisent parfois pour construire l'armature d'une pièce. Ainsi, dans le *Rappel des Oiseaux*, une figure rythmique de deux notes surgit, pareille à un signal, ou encore dans les *Soupirs* (2e livre de *Pièces de clavecin*), un motif de trois notes, sorte de paillette mélodique que le musicien martèle et façonne sans relâche, caractérise toute la pièce. Déjà, Campra et Destouches s'étaient servis de ce procédé, et on sait le parti qu'en a tiré Bach, dans sa *Gigue* en *si* ♭ par exemple. Lorsqu'elles se présentent sous une forme plus développée, les mélodies de Rameau gardent toujours un je ne sais quoi de contenu, d'équilibré, de bref et d'incisif. Ramassées, resserrées autour de quelques lignes expressives, elles affichent une sobriété toute classique.

Leurs rythmes, tantôt fiers, majestueux, hardis, tantôt calmes et d'une grâce exquise, s'établissent le plus

fréquemment en liaison intime avec les modalités de l'harmonie. C'est ainsi que les dissonances accueilleront des accents, et se traduiront rythmiquement.

La modulation s'effectue de façon rapide, répétée, capricieuse; ici, Rameau se trouve vraiment sur son terrain favori, mais quelque grandes que soient la souplesse et la virtuosité avec lesquelles il module, les changements de tonalité comportent toujours des bases solides, et des chaînes de cadences prennent soin de transporter la mélodie d'un ton initial à une tonalité souvent éloignée; rien de brusque, d'impulsif; l'analyse de la Basse fondamentale est là pour montrer que le musicien reste fidèle à ses principes.

Rameau met discrètement à contribution le chromatisme, à cause, précisément, de ses tendances énergiquement et foncièrement tonales. Il en réserve l'emploi aux moments pathétiques et troublés et lui associe, comme la plupart des musiciens de son temps, des idées de douleur, d'affliction, d'angoisse.

Si de la mélodie, nous passons à l'harmonie, nous enregistrons les mêmes caractères de clarté et de concision, le même souci de logique et de simplicité. Il est, certes, assez difficile de bien saisir les raisons qui faisaient traiter Rameau de « distillateur d'accords baroques ». Probablement, convient-il de mettre le reproche de complication et d'obscurité que d'attardés Lullystes dirigeaient contre lui au compte de la variété et de la mobilité de ses modulations. L'harmonie de Rameau comporte essentiellement l'emploi d'accords de tout repos, tels que l'accord parfait

et celui de septième de dominante, et si des formations plus raffinées se glissent dans la trame harmonique, c'est avec tant de naturel et d'adresse que leur apparition ne provoque aucune surprise. Accords altérés, neuvièmes languides ou douloureuses arrivent au moment voulu comme portés par le mouvement harmonique. Mais le musicien n'affirme aucune prédilection pour les dissonances qu'il prépare presque toujours et qu'il n'emploie que dans un but délibérément expressif. Ce qu'il veut, ce qu'il réalise, c'est une harmonie solidement tonale, bien assise sur des cadences évoluant le plus souvent de la dominante à la tonique, et surtout pleine.

La conception italienne, dont Rousseau se faisait le porte-parole au cours de sa *Lettre sur la musique française*, et suivant laquelle l'accompagnement ne doit jamais remplir les accords, afin que les dissonances puissent s'y révéler avec toute leur dureté, trouve en lui un adversaire déterminé. Rameau s'élève vigoureusement contre « une harmonie dénuée de sa plénitude ». Que représente l'accompagnement? Le corps sonore en action, le corps sonore qui vibre. Il ne faut donc pas « choisir certains intervalles et supprimer les autres, car ceci se fait au détriment de la nature ».

Soucieux d'élargir le socle harmonique, de consolider son harmonie, il pratique fréquemment le redoublement des basses : « On ne saurait trop, affirme-t-il, multiplier les sons de la Basse. » Et, il n'y aura même pas de flottement tonal dans les passages chromatiques, car, sous chaque altération, des cadences nettement

posées marqueront les étapes de la transformation.

En définitive, l'harmonie de Rameau se présente à nous telle une gaine qui épouse les formes mélodiques, en donnant toute leur signification aux notes qui entrent dans la constitution de celles-ci.

Un autre caractère fondamental de la musique de l'auteur de *Dardanus* consiste, avons-nous dit, en sa puissance d'expression. Cette musique a, en effet, selon l'heureuse formule de M. Louis Laloy, sa fin en dehors d'elle-même. Elle veut peindre, elle veut transposer dans le monde des sons des spectacles ou des modalités sentimentales[1]. Et il serait loisible d'appliquer à Rameau les ingénieuses déductions que M. Pirro a tirées de l'étude de la musique de Bach, dans le beau livre qu'il a consacré à l'esthétique de ce maître. Comme la plupart de ses contemporains, Rameau obéit à une esthétique descriptive et pittoresque, à cette esthétique si typique des musiciens français et aussi de nombre d'artistes étrangers du XVIIIe siècle, et selon laquelle la musique « idéalise tout l'accompagnement émotionnel de la parole articulée et logique », en même temps qu'elle impose un sens concret aux pièces purement instrumentales. Procédant par métaphores, par images sonores adaptées aux paroles d'un texte, Rameau interprète et approfondit le sens verbal, ou bien, dans les symphonies, il s'efforce d'imprimer à sa musique des traits caractéristiques conçus en conformité avec un titre significatif, à l'exemple de

[1] « Un génie tel que M. Rameau, écrit Fréron, demande un nom qui caractérise le *peintre sublime* et le brillant compositeur. »

Couperin et de Marais. C'est que, rangée parmi les arts d'imitation, la musique doit apporter à l'auditeur une représentation du monde visuel ou du monde intérieur. Les ouvrages théoriques de Rameau et sa lettre à Houdard de la Motte renferment là-dessus l'exposé de ses idées, exposé tout à fait en harmonie avec les tendances d'une époque où, en écoutant de la musique, fût-elle symphonique, le public, ainsi que l'écrit justement M. Boschot, ne pouvait oublier la littérature.

Strictement parlant, la musique de Rameau n'a rien de commun avec ce qu'on a appelé depuis « la musique pure », bien que, dans certaines ouvertures écrites vers la fin de sa vie, le musicien ait comme pressenti la symphonie classique ; si elle ignore la possibilité des anathèmes que Grillparzer jetait à la musique associée aux paroles, à plus forte raison demeure-t-elle tout à fait étrangère à l'ésotérisme, à l'hallucination sonores. Rameau explique très clairement quelle est sa conception esthétique et le but qu'il poursuit. D'abord, se proposer un sujet : « connaître la Nature avant de la peindre », puis « faire le choix des couleurs et des nuances dont son esprit lui aura fait sentir le rapport avec les expressions nécessaires. » (*Lettre à Houdard de la Motte.*)

Donc rien de plus net : rechercher les traits saillants du sujet et une fois ces traits arrêtés, leur adapter le coloris qui convient, le coloris le plus juste, le plus précis. La musique est un ouvrage de l'esprit, et l'émotion ne s'y sépare pas de l'exactitude.

Dans la musique vocale, le texte sonore commentera le texte littéraire, et cela, tantôt au propre, tantôt au figuré. Il y a, comme l'a montré M. Pirro, un perpétuel échange d' « allusions », un passage incessant de l'abstrait au concret, du particulier au général. A l'image du langage verbal, le langage musical possède ses « termes communs ». Ainsi, par la direction des motifs il suggérera, au propre, des idées de montée ou de descente, au figuré, des idées de grandeur ou d'humilité. Et les détails intimes de la constitution mélodique seront, eux aussi, représentatifs. Altérations, rythmes, valeurs des intervalles, tout devient moyen d'expression, tout parle à l'auditeur une langue qui fait partie de la culture classique.

Les différents genres de composition que Rameau a abordés reflètent en quelque sorte ses préoccupations durant les étapes successives de sa carrière. Au début, l'organiste écrit des pièces de clavecin et des ouvrages théoriques ; fort sensible à l'influence sans cesse grandissante que prend en France la musique d'Italie, il s'adonne aussi à un genre éminemment italien, à la Cantate. Une fois pris dans l'engrenage de l'Opéra, il donnera la glorieuse série de ses tragédies lyriques et de ses ballets. Puis, quand le roi l'aura distingué et attaché à son service, il s'occupera d'ouvrages de circonstance destinés à commémorer des événements marquants, des épisodes de la vie de cour.

On peut se montrer surpris de l'absence de musique d'orgue parmi les compositions de Rameau. Fétis et d'autres biographes plus récents ont bien affirmé qu'il

Monsieur le Marquis de Poléni, à Padoüe.

Monsieur

Voici un nouvel ouvrage que je soumets à votre éxamen, j'y prends un grand vol, et je crois le tout démontré: je ne doutes pas que des personnes plus éclairées que moi dans les sciences n'en puissent tirer dans la suite de nouvelles lumiéres qu'on ne soupçonne pas encore. le Livre sur l'architecture est au jour, son titre et le nom de l'Auteur sont annoncés dans ma Préface, il est en deux assez gros Volumes tout gravé, avec quantité d'édifices et de vignettes également gravez, le prix est de 45.tt en blan, et 48.tt relié, vous pouvez vous addresser à l'Auteur qui se chargera de vous le faire tenir par la voye que vous lui indiquerez, ou qu'il pourra trouver lui même, car je n'ai pas qu'on se charge de si gros volumes pour la Poste, où l'on veut bien me faire un plaisir qu'on ne fait pas ordinairement à tout le monde: son addresse est, A Mr Briseux Architecte à Paris, je suis avec respect

Monsieur

Votre très humble et très obéissant serviteur Rameau

a Paris ce 29. juin 1754.

AUTOGRAPHE DE RAMEAU

LETTRE AU MARQUIS DE POLÉNI, A PADOUE (1754)

(Collection Benjamin Fillon. Reproduction communiquée par M. E. Charavay.)

avait écrit des pièces d'orgue, mais, jusqu'à ce jour, ces pièces sont restées introuvables. Sans doute, l'organiste adaptait-il à son instrument quelques-unes de ses compositions de clavecin ; d'ailleurs, nous savons qu'il improvisait merveilleusement, et Marmontel rappelle les « morceaux de verve étonnants » dont il enchantait les habitués du cénacle de La Pouplinière.

Sa musique de clavecin comprend trois livres de *Pièces* publiés respectivement en 1706, 1724 et avant 1731 ; ce sont donc là, en majeure partie, des œuvres de jeunesse.

Le 1er livre (1706) ne produisit point grande sensation et nous montre un Rameau encore bien timide, suivant fidèlement les traditions de l'ancien style français. Constitué par une série d'airs de danse que précède un prélude non mesuré, ce recueil ne laisse qu'à moitié pressentir le 2e livre de 1724. Ici, le musicien s'inspire vraisemblablement des *Ordres* de Couperin, mais, déjà, sa fantaisie et sa souplesse s'avèrent charmantes et se traduisent librement en petites pièces descriptives qui, sous des titres pittoresques comme l'*Entretien des Muses* ou les *Tourbillons*, dissimulent de simples airs de danse, une sarabande, un rondeau. Rameau y affiche une prédilection particulière pour le rondeau, car *les Tendres plaintes, les Niais de Sologne*, qu'il replacera plus tard dans *Dardanus* et dans *Zéphyre, la Joyeuse, les Cyclopes* s'inscrivent dans cette forme, Le rondeau devait lui plaire par la symétrie et la clarté de son dispositif, par l'échelonnement régulier de ses couplets que le refrain

vient périodiquement clore. Toutes ces pièces montrent Rameau attentif à bien asseoir la tonalité, à présenter des mélodies issues de l'accord du ton. L'appel *si-mi* du *Rappel des Oiseaux* se complète à la main gauche du *sol* naturel et caractérise ainsi le ton de *mi* mineur; dans la 2e *Gigue en Rondeau*, une longue pédale de basse supporte des positions directes ou des renversements de l'accord de *mi* majeur. Et quelle vivacité, quel esprit, quelle fertilité d'invention dans les rythmes, dans la souple et fine mimique des agréments, des petites notes si subtilement expressives !

En publiant ce 2e livre, Rameau ne faisait pas seulement œuvre de compositeur; à ses pièces de clavecin il joignait un traité pédagogique plein d'innovations. « *La Méthode pour la méchanique des doigts*, dit M. Méreaux, ajoute au mérite de Rameau en le présentant comme un vrai novateur pour tout ce qui concerne l'emploi du clavecin ». On sait, en effet, que les clavecinistes antérieurs, Couperin et Saint-Lambert, par exemple, laissaient toute liberté à l'égard de la position des doigts, mais restreignaient et même proscrivaient l'emploi du pouce. Leur enseignement pratique ne relevait point de principes directeurs; il ne s'inspirait que du seul usage. Avec Rameau, l'empirisme disparaît, le pouce est appelé à l'activité et la technique moderne des instruments à clavier se trouve fondée en France. Là ne se borne pas d'ailleurs l'invention du claveciniste, car les *Cyclopes* comportent un genre spécial de « batteries » qui ne peuvent s'exécuter qu'en croisant les mains.

C'est dans les *Nouvelles Suites de Pièces de clavecin avec des remarques sur les divers genres de musique* (entre 1727 et 1731) que le talent de Rameau atteint son plein épanouissement. Inclinant vers la manière de Domenico Scarlatti, Rameau multiplie les échanges entre les deux claviers, au grand bénéfice de l'expression et des nuances. De plus, il semble, dans la construction de ses pièces, esquisser une sorte d'évolution vers la forme sonate, car l'air de danse en deux parties se pénètre de motifs accessoires qui, exposés lors de la première partie, se développent au cours de la seconde[1]. Les intentions imitatives se précisent et arrivent à un curieux réalisme dont la *Poule* et son « cocodai » fournissent un excellent exemple. Du côté de la rythmique, le musicien affine ses recherches, d'où les effets les plus originaux, comme celui des *Tricotets ;* il devient aussi plus pénétrant dans la transposition des menus gestes, des attitudes furtives, dans l'expression des mille petits détails de la physionomie des mouvements. Avec les *Trois mains*, il suscite même une véritable illusion en divisant les notes du motif entre les deux mains, de façon à ce qu'elles se succèdent sans solution de continuité ; il semble alors qu'on entende le jeu d'une troisième main.

Enfin le 3e livre de clavecin de Rameau contient deux pièces, l'*Enharmonique* et la *Triomphante*, où il est fait état du quart de ton. C'est là une sorte d'expérience sur

[1] On retrouve des esquisses du dispositif de la sonate construite sur deux thèmes dans certaines ouvertures des opéras de Rameau, dans celle de *Zoroastre* par exemple.

laquelle le théoricien fonde l'espoir d'un effet inattendu et saisissant, pendant qu'en outre, « pour désabuser les timides » il s'amuse à écrire des octaves consécutives. Ajoutons que le recueil s'accompagne d'une table de ces « agrémens » si caractéristiques du style de clavecin au XVIIIe siècle.

Lorsque, plus de dix ans après, en 1741, Rameau publiera ses *Pièces en Concerts*, il confirmera ses qualités foncières d'élégante et d'expressive clarté. Ecrites pour trois instruments, dont le clavecin, les *Pièces en Concerts* laissent apparaître la forme ternaire du « Concert » italien, forme déjà pratiquée en France par Boismortier et Jacques Aubert. Quatre de ces pièces sur cinq sont composées seulement de trois morceaux portant des titres particuliers qui évoquent généralement le souvenir d'une personne ou d'une localité.

Débutant par un mouvement vif, du type *Allegro*, les *Pièces en Concerts* continuent par un *Rondeau* d'allure modérée auquel succède un troisième mouvement plus rapide; elles entrent donc bien dans le cadre du Concerto. Toutes sont alertes, incisives, pittoresques et brillantes. Le clavecin concerte avec le violon et la viole et c'est souvent lui qui propose les thèmes qui seront ensuite repris par les instruments à archet.

Si la musique instrumentale de Rameau porte éloquemment témoignage sur ses tendances expressives et sur son souci de clarté, les *Cantates* et les *Motets* qu'il a laissés permettent de juger sa façon de traiter les voix et d'associer le texte musical au texte littéraire.

En écrivant des *Cantates*, dès les premières années de sa carrière, Rameau obéissait à un mouvement artistique qui s'étendait alors en France. Lorsqu'en 1706, il séjourna pour la première fois à Paris, la *Cantate*, genre importé d'Italie, sorte de réduction de l'opéra destinée à la chambre, commençait à se répandre. Successivement, Morin, Baptistin Stück, Campra, Bernier et Clerambault allaient la mettre à la mode, et nous savons par le *Mercure* qu'en 1713 « cantates et sonates naissaient sous les pas ». Rameau suivit donc le courant, et dès 1715, selon ce qu'il rapporte lui-même à Houdard de la Motte, il avait écrit *l'Enlèvement d'Orithie* (*Aquilon et Orithie*) et *Thétis*.

Mais une autre raison dictait sans doute sa conduite, car, consciencieux et logique comme il l'était, il dut penser qu'avant de s'abandonner aux suggestions de son tempérament dramatique, il ferait mieux l'essai de ses forces dans le cadre restreint de la cantate que dans celui trop vaste et trop complexe de la tragédie lyrique. C'est ainsi que, lorsqu'en 1744, il écrit à Mongeot pour répondre à une demande de conseils formulée par ce jeune musicien, il prend bien soin de marquer que les cantates, ces simples « bagatelles », sont un acheminement très efficace vers le théâtre.

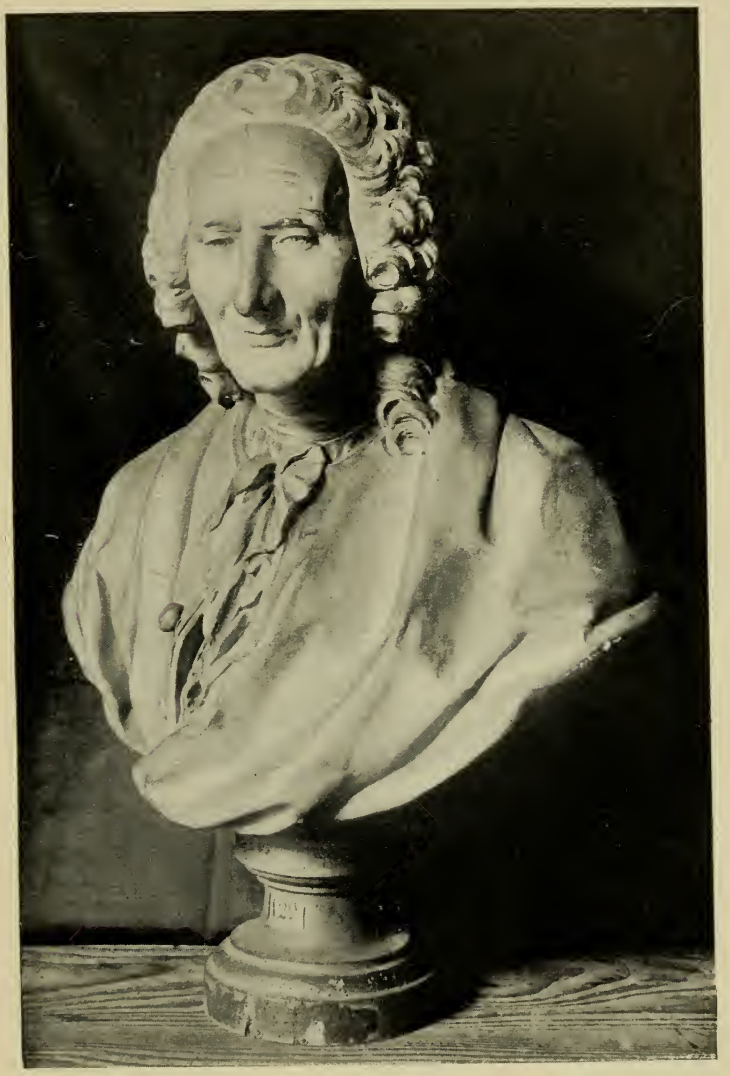
Celles qu'il a écrites présentent en raccourci la plupart des éléments qu'il devait mettre plus tard en œuvre dans ses opéras. Il traite les sujets à la mode. On trouve une *Impatience* chez Morin, des *Absences* chez Morin et Baptistin, une *Médée* chez Baptistin.

Ses tendances dramatiques se dévoilent au cours de la charmante composition du *Berger fidèle*, si pathétique, d'un sentiment si juste, mais qui reflète l'influence italienne[1].

Et la petite « symphonie » qui accompagne ces courtes pièces s'essaie déjà à « caractériser » les situations des personnages et à peindre musicalement les spectacles évoqués par le livret. Elle s'entraîne aux pages maîtresses dont Rameau entourera, par la suite, la grâce d'Aricie ou la magie d'Isménor, et, à l'exemple de Marais dont la tempête d'*Alcyone* l'avait sans doute impressionné, il place, dans *Aquilon et Orithie*, le modeste tumulte d'un orage en miniature.

La musique latine de Rameau représentée par des *Motets*, malgré certaines finesses d'écriture bien significatives de leur auteur, n'ajoute pas grand'chose à sa gloire et il semble que le musicien se sente un peu gêné dans un genre où le sentiment religieux n'intervient qu'extérieurement et sans vivifier l'inspiration. Quand ces *Motets* furent-ils composés? M. Brenet pense que Rameau les écrivit à partir de son séjour à Paris. On peut remarquer qu'il en est déjà question en 1727, dans la *Lettre* à Houdard de la Motte, mais seul, le motet *Laboravi* se place à une date certaine, puisqu'il figure à titre d'exemple dans le *Traité d'harmonie* de 1722. L'*In Convertendo*, exécuté sans succès au Concert Spirituel en 1751, remontait probablement à une

[1] Mlle Le Maure chanta le *Berger fidèle* au Concert spirituel, le 28 novembre 1728.



BUSTE DE RAMEAU PAR CAFFIERI (1760)
(Bibliothèque Sainte-Geneviève.)

époque très antérieure et ne parvint point à détourner la faveur qui s'attachait aux grands motets de Mondonville. Toujours est-il que les motets de Rameau furent vraisemblablement destinés soit à la messe du roi, soit aux concerts de la Pouplinière.

Composés d'une série de parties distinctes, chœurs, récits, airs, duos, trios, etc., ces ouvrages admettent un accompagnement symphonique, sauf le motet *Laboravi* écrit seulement pour chœur et orgue. A chacun des morceaux qui entrent dans leur constitution échoient des moyens d'exécution particuliers et ce dispositif permet de les détacher de l'ensemble. Le plus souvent, les airs, par exemple, s'accompagnent de deux flûtes, de violons et d'altos et peuvent être exécutés séparément. Dans les chœurs, afin de rompre la monotonie d'ensembles un peu compacts, flûtes, violons, hautbois, jettent l'agilité de leurs traits rapides et diversifient le coloris, en même temps qu'ils allègent la trame vocale, au moyen de contrepoints brillants. Voyez le chœur final de l'*In Convertendo*, et la part importante qu'y prend la symphonie.

Parfois même, Rameau confie des épisodes décoratifs à des instruments jouant en solo, par exemple, dans l'*In Convertendo*, dont la version de 1751 se signale aussi par l'existence de deux parties de cors obligés. Sans doute, l'allure générale est un peu guindée, un peu scolastique, un peu pompeuse ; c'est là une conséquence et comme la rançon du genre ; ainsi le *Laboravi* de 1722 consiste en une fugue à cinq voix, un « quinque » pour employer l'expression de Rameau, fugue, qui, du reste,

ne se conduit point selon les règles classiques. Mais la belle sonorité des ensembles vocaux, les qualités d'émotion des soli et les détails de l'accompagnement instrumental rapprochent quelques-uns de ces motets des pages qui immortalisent les œuvres dramatiques du musicien de *Castor et Pollux*.

III

Dès le début du XVIIIe siècle, l'opéra devient la grande affaire, la préoccupation dominante du public et des musiciens. Spectacle enchanteur, digne, ainsi que l'écrivait Daquin, du pays des Fées, il fascine, il séduit la cour et la ville, Paris et la province.

> Il faut se rendre à ce Palais magique
> Où les beaux vers, la Danse, la Musique,
> L'art de tromper les yeux par les couleurs,
> L'art plus heureux de séduire les cœurs,
> De cent plaisirs nouveaux font un plaisir unique.

En franchissant le seuil de l'Académie royale de musique, Rameau ne s'est point proposé d'autre but que celui de rassembler « cent plaisirs » en un « plaisir unique ». Ses opéras et opéras-ballets apportent le modèle achevé de l'art lyrique tel que, depuis Lully, on le pratiquait au « Palais magique » dont La Fontaine a marqué, dans une épître célèbre, la toute-puissance d'attraction. Avec eux, le genre atteint au suprême degré de perfection; avec eux, l'effort de la première moitié du XVIIIe siècle

aboutit à quelque chose de définitif, au développement de l'élément spectacle, à l'étalage éblouissant du merveilleux, au scintillement de la féerie.

Evidemment, cette tendance à accroître le rôle du spectacle n'est point spéciale au seul opéra, encore que ce soit lui qui l'ait déterminée. Le théâtre tout entier, à l'époque de la Régence, évolue vers une représentation moins sommaire, moins sévère, que celle que lui a léguée le pur classicisme du XVIIe siècle. On s'y montre friand de décors pittoresques, de costumes exacts, plus rapprochés de la vérité historique que ceux sous lesquels se déclamaient les tragédies cornéliennes.

« Le *palais à volonté* de la Comédie-Française, remarque M. Lanson, commença de paraître insuffisant, et la représentation d'*Athalie* en 1718 inaugura une époque nouvelle, celle où l'impression littéraire cherche à se renforcer, à se réaliser par la mise en scène et la figuration. » Voltaire donne satisfaction à cette soif d'exactitude, à ce besoin d'émotion par le décor, par le spectacle extérieur au drame, et Rameau, dans ses opéras, obéit à d'identiques velléités.

C'est que le livret d'opéra, réduit à une sorte de tragédie émasculée, devient un simple prétexte à spectacle. Plat et terne, il se traîne à travers des lieux communs mythologiques d'où toute humanité est bannie. On ne peut rien en attendre au point de vue de l'âme du drame, de l'expression profonde des sentiments. Il suffit qu'il apporte un scénario bien découpé, taillant aux danses, au spectacle, la place la plus large possible. Et

alors, absente du poème, la poésie jaillit de la musique qui transporte le spectateur en cette atmosphère de plaisirs délicats et tendres, en ce décor galant où se complaît l'imagination d'un Watteau.

Tel apparaît l'opéra du XVIIIe siècle : une féerie, une échappée sur le merveilleux. Rameau lui conserve ce caractère et même l'accentue, car sa prédilection pour les ballets et les divertissements est indéniable. Il n'a écrit que cinq tragédies lyriques proprement dites : *Hippolyte et Aricie*, *Castor et Pollux*, *Dardanus*, *Zoroastre* et *les Boréades*[1] ; le reste de sa production dramatique se range dans les genres du ballet et de la pastorale. A tout prendre, les livrets sur lesquels il a travaillé et qu'on a tant critiqués, ne sont ni meilleurs ni pires que ceux qui servirent à ses prédécesseurs et à ses contemporains. Leur valeur, au reste, est fort inégale, car ceux d'*Hippolyte* et de *Castor* s'élèvent de beaucoup au-dessus des poèmes insipides sortis de la plume de Cahusac et de la Bruère, et dans le livret de *Platée*, il y a des passages que Meilhac n'aurait pas reniés. Mais, en général, les collaborateurs de Rameau restèrent au-dessous du médiocre, circonstance susceptible d'expliquer, jusqu'à un certain point, le dédain que le musicien professait à l'égard des paroles; comme Mattheson, il ne pensait pas qu'une mauvaise poésie dût nécessairement entraîner une mauvaise musique.

[1] Il va sans dire que nous ne comptons ici que les tragédies lyriques dont la musique nous a été conservée. Les papiers de Rameau contiennent un fragment d'une autre tragédie lyrique en cinq actes, *Linus*.

On lui a reproché de n'avoir réalisé aucune réforme de l'opéra, et les Encyclopédistes lui décochèrent à ce propos leurs traits les plus acérés. Bien certainement, Rameau n'eut jamais l'idée de modifier le cadre hérité de Quinault et Lully, et la grande ombre du Florentin pesa sur lui, exigeante et lourde. Placé au confluent de deux tendances, l'une qui détournait les ouvrages lyriques vers un idéal plus décoratif que dramatique, l'autre qui, sous prétexte de respect à la tradition lullyste, s'opposait aux éventualités réformatrices, Rameau donna le meilleur de son effort à la partie purement musicale de l'opéra. Aussi bien personnellement, et cela nous le savons par Maret, il s'intéressait moins au « vocal » qu'aux symphonies et divertissements. Et pourtant, quel remarquable tempérament dramatique il possède ! Comme il s'entend à bâtir la scène lyrique, à faire converger tous ses moyens expressifs vers le but à atteindre, à resserrer les épisodes autour du fait principal !

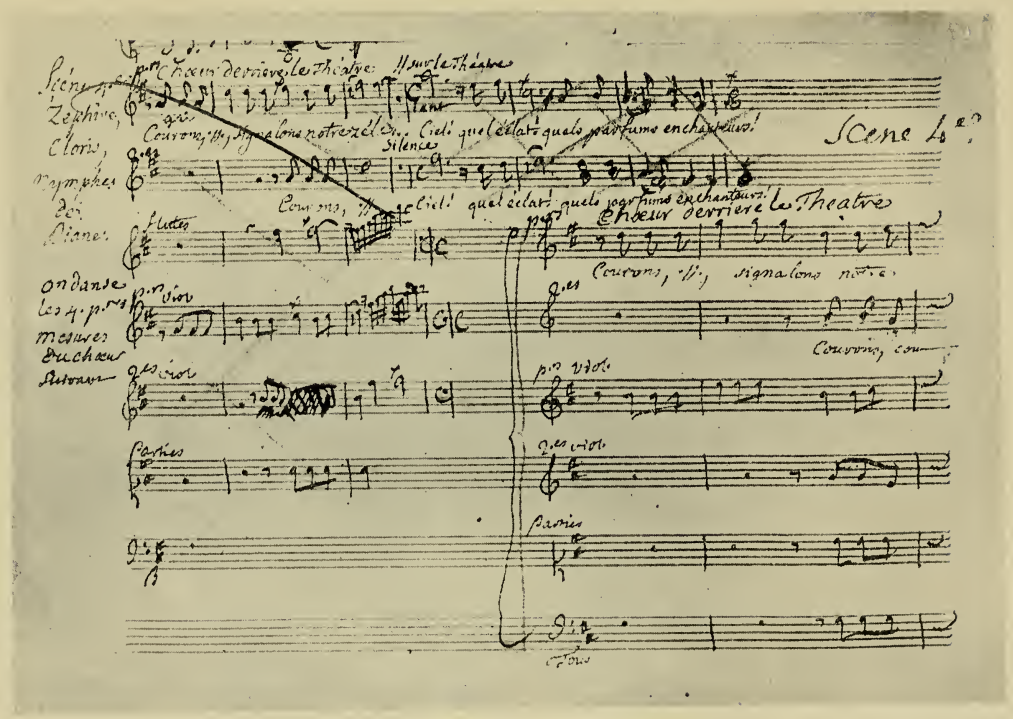
Voici, par exemple, le deuxième acte d'*Hippolyte*, l'acte des Enfers. Dès le prélude, l'atmosphère dramatique se précise et, à partir du grandiose et terrible air de Pluton, la tension pathétique augmente sans cesse jusqu'à l'admirable « trio des Parques ». De même encore, au premier acte de *Castor et Pollux*, la scène funèbre et l'air de Télaïre, « Tristes apprêts », forment un ensemble d'une rare vérité expressive, et on a pu justement remarquer que le débat célèbre qui, dans l'*Alceste* de Gluck, met Alceste et Admète aux prises, n'est pas plus pathétique que le dialogue de Castor et de Pollux au quatrième

acte de *Castor*. On dirait ici une manière d'esquisse du tableau que brossera plus tard le chevalier ; peu à peu, l'émotion s'accroît, en une saisissante gradation, jusqu'à ce que l'évocation de la gracieuse image de Télaïre et le consentement enfin obtenu de Castor, jettent sur cette fin de scène comme une lueur de joie triomphale.

Chabanon a laissé de l'emprise puissante exercée sur les spectateurs par les scènes lyriques de Rameau, une traduction significative. Il s'agit du premier acte de *Castor :* « Peignons-nous Castor environné de Furies dont la voix par une marche syllabique frappe l'oreille à coups égaux et redoublés. Le trouble saisit les spectateurs ; il gagne, il s'insinue, il se communique, il s'étend, il s'augmente ; un bruit sourd se répand parmi les spectateurs ; il naît de leur plaisir et les gêne ; on veut écouter, on ne peut se taire ; l'impression redouble, l'émotion croît, elle est entière, universelle. »

Ces lignes ne pourraient-elles pas s'appliquer au quatrième acte d'*Hippolyte*, si varié et si émouvant, et en particulier à ce tragique monologue de Phèdre où, d'une volonté suivie, le musicien pousse progressivement l'émotion jusqu'au paroxysme ? Ici, l'intervention du chœur devenu, selon l'heureuse expression de M. Jean d'Udine, « la conscience vivante du drame », confère à la scène une grandeur antique, pendant que la reine, brisée, jette aux dieux maîtres des humains l'exclamation fameuse : « Dieux cruels, vengeurs implacables. »

Les livrets des opéras de Rameau évoluent autour d'un schème dramatique qui ne varie guère : amours du



AUTOGRAPHE MUSICAL DE RAMEAU

Extrait de *Zéphyre*, pastorale en 1 acte. (Collection de M. Ch. Malherbe.)

héros et de l'héroïne, accidentées de traverses sentimentales, et finalement victorieuses, le tout entrecoupé d'apparitions, d'invocations, d'épisodes pastoraux ou guerriers, se déroulant en des pays de rêve aux palais magiques, aux monstres terribles, aux enchanteurs subtils. C'est, dans *Hippolyte et Aricie*, Hippolyte aimé de deux femmes et poursuivi de la jalousie de Phèdre; c'est, dans *Castor et Pollux*, la passion des deux frères pour Télaïre et le trouble que la jalousie jette en eux finalement dissipé. C'est, dans *Dardanus*, le héros brûlant pour la fille de son ennemi, et brisant la rivalité d'Anténor.

Quant au prologue qui, traditionnellement, précède les cinq actes de la tragédie, il expose le plus souvent un symbole, un raccourci de celle-ci. Ainsi, dans *Hippolyte*, on verra Diane obligée de céder à l'amour, comme sa prêtresse Aricie; dans *Dardanus*, le prologue mettra en scène les Plaisirs et la Jalousie.

Avec les Ballets, plus d'unité dramatique, mais une série d'actions successives reliées entre elles par un caractère commun. Tantôt, ce sera un caractère géographique ou ethnographique, dont les *Indes galantes* fournissent un exemple en situant leurs trois entrées en Turquie, au Pérou et en Perse; tantôt, ce sera un caractère esthétique, et les *Talents lyriques* feront successivement défiler la Poésie, la Musique et la Danse.

En dehors des pièces de circonstance écrites par Rameau durant la seconde partie de sa carrière et où l'allusion à des événements contemporains se déguise

sous une grâce aimable et complimenteuse, deux pièces de caractère très spécial, *Platée* et *les Paladins* méritent de retenir l'attention. Il y a dans *Platée* une bouffonnerie, un sens du comique qui sont uniques dans l'œuvre de Rameau, et, avec *Les Paladins*, nous touchons presque au romantisme. Mais il semble bien que ce soit dans les ballets que le génie du musicien se trouve le plus à l'aise[1].

Les éléments musicaux de l'opéra du XVIIIe siècle se groupent en deux catégories, les parties confiées aux voix et désignées par le terme générique de « vocal », et les parties confiées à l'orchestre, dénommées « symphonies ».

Le vocal comprend le récitatif, les airs et les chœurs. A vrai dire, le récitatif de Rameau, en tant que partie purement vocale, ne diffère guère de celui de Lully. Rameau subordonne la forme musicale à l'expression du texte, et procède comme son devancier, avec un identique morcellement rythmique, soucieux, avant tout, de suivre les inflexions du langage, les mouvements plus ou moins rapides de la déclamation.

Ce récitatif se distingue de celui du Florentin par son soubassement harmonique qui, au lieu de demeurer tout nu et simplement constitué par des cadences ponctuant les incises du discours, s'ajoure, s'amenuise, se sculpte, s'innerve d'harmonies expressives, de dessins

[1] Collé écrit : « Il a tout mis en ballets, en danses et en airs de violon ». Chabanon et Maret s'accordent pour affirmer sa prédilection à l'endroit des ballets.

significatifs. Par son habileté à jouer de la modulation, Rameau entoure le récitatif d'une succession d'atmosphères tonales qui le colorient et l'accentuent, et on le voit employer des tonalités peu usitées, chargées d'accidents, comme le ton de *si* majeur, par exemple, au 3e acte d'*Hippolyte*.

En outre, il applique au récitatif ses doctrines d'harmonie expressive, en distribuant au-dessous de la ligne mélodique de véritables accents harmoniques, sous formes d'accords altérés, de dissonances, ce qu'Otto Jahn caractérise assez justement en parlant de ses accompagnements « d'accords pressés qui se succèdent presque sur chaque note nouvelle du chant ».

Dans *Dardanus*, l'« hélas » d'Iphise tombe sur une quinte diminuée ; le mot « tremble » de Tisiphone au 2e acte d'*Hippolyte* s'accompagne d'une quinte augmentée, et Rameau associe volontiers l'altération de la quinte, qui désorganise le sens tonal, aux vocables significatifs de trouble, d'inquiétude et de violence. L'usage continuel des sensibles ne va pas d'ailleurs sans engendrer dans le récitatif une certaine monotonie. Mais il est à remarquer que ce récitatif dont les défauts n'avaient point échappé aux contemporains de Rameau, notamment à Chabanon[1], s'affirme cependant souvent plus expressif que les airs. Nous parlons ici en général, et nous n'oublions point

[1] Après avoir reconnu que Rameau s'est efforcé de perfectionner le « vocal » français, Chabanon déplore qu'il ne l'ait pas « anéanti » pour lui substituer un autre récitatif que le nôtre, « monstre amphibie, moitié chant, moitié déclamation ». Berlioz trouve le récitatif de Rameau souvent faux et ampoulé.

les brillantes exceptions des airs de Télaïre et d'Iphise, par exemple, ou du dramatique arioso de Thésée au 2e acte d'*Hippolyte*.

« Le goût exige de la modération », déclare Schiller. Voilà un conseil que Rameau a accueilli par avance dans ses mélodies vocales, sans toutefois se restreindre aux élans timides qui donnent à l'air français de son temps une physionomie si languissante et si terne. Il écrit deux espèces d'airs, des airs français en deux parties, suivant la marche harmonique tonique-dominante, dominante-tonique, ceux-ci le plus souvent très courts, et des airs à l'italienne, à reprise et *da-capo*, ceux-ci plus développés, et de caractère plus musical.

Les airs français se glissent dans le récitatif sous les espèces d'airs gracieux, d'airs tendres; ce sont des fleurs charmantes et modestes que l'on cueille en passant. La 2e scène du 1er acte d'*Hippolyte* s'en montre toute tapissée, d'où une sorte d'arioso souple, onduleux, plein de surprises et de variété; de même, la 5e scène du 2e acte de *Dardanus* se tisse de petits airs français enchaînés les uns aux autres. Parfois Rameau emploie l'air vocal comme basse à des mélodies instrumentales, comme support à une ornementation tracée par l'orchestre, et l'air de Diane du prologue d'*Hippolyte* : « Sur ces bords fortunés » devient ainsi le prétexte à une délicate efflorescence symphonique. Les airs à reprise n'ont point l'abandon, l'insistance appuyée de leurs congénères italiens. Tout en affectant souvent des formes très libres, ils ne cessent de témoigner des qualités

classiques de Rameau et ne sacrifient rien de leur concision aux exigences du lyrisme ; ils ont quelque chose de contenu, de surveillé qui est bien caractéristique de l'auteur de *Castor*. Le 3e acte d'*Hippolyte* , scène 1, en fournit un exemple avec l'air de Phèdre : « Cruelle mère des amours ». D'autres, l'admirable air d'Iphise, au 2e acte de *Dardanus* : « D'un penchant si fatal » s'élèvent au contraire au pathétique le plus achevé, le plus vibrant; mais, nous le répétons, c'est là une exception.

Chez Rameau, la mélodie vocale se « caractérise », pour employer l'expression du *Mercure* et de Rameau lui-même, au moyen de ses inflexions, des tenues et vocalises qui la parsèment, de sa tonalité et de sa rythmique. Nous avons indiqué plus haut les significations qui résultent de la direction des motifs. C'est ainsi que des gammes ascendantes, rapides, accompagneront les mots « voler », « gloire », « flammes », tandis que des motifs descendants seront joints aux mots « descendre », « enfers », etc. [1]. Ecoutez Pollux chanter : « Je vole à la victoire » (acte 3, sc. 2) ; le chant parcourt par degrés successifs toute une octave de *ré* à *ré*, et, un peu plus loin, se ramasse pour franchir en une seule mesure le même intervalle, mais cette fois, en s'écroulant subitement dans le grave.

La ligne horizontale de la mélodie, la répétition d'une note unique frappant implacablement à coups redoublés, symbolisent le destin, l'énoncé d'un ordre. C'est « l'inexo-

[1] Berlioz qualifie ces vocalises de calembours musicaux.

rable roi » de Thésée, le « j'exécute du roi la volonté suprême » d'Aricie, et on connaît la puissance que Gluck sut donner dans la suite à ces formules impératives et oraculaires. Rameau, nous l'avons vu, prête aux intervalles mélodiques des intentions expressives; la sixte ascendante s'associe au ravissement, à l'espoir. Voyez, dans *Castor*, le bond mélodique sur lequel Pollux place ces paroles de surprise et de joie : « Mon frère, ô ciel ! » A l'exemple des Italiens, le musicien ne craint pas d'introduire au sein de la mélodie vocale de grands intervalles pathétiques; il va même jusqu'à la dixième, lorsque Dardanus crie son amour à Iphise. Il écrit d'ailleurs, en général, de façon fort tendue. Bien que ses airs respectent le plus souvent le principe du syllabisme, Rameau, conformément au goût du temps, trouve d'ingénieux auxiliaires dans les tenues et vocalises placées sur des mots caractéristiques des idées de durée, d'étendue, de calme, d'éclat. Les tenues vocales se prolongent souvent pendant cinq ou sept mesures, et il en est dans *Platée* qui atteignent dix mesures ; c'est, qu'en dépit de sa réserve, Rameau ne reste pas insensible à la valeur qu'elles confèrent à une belle voix. Quant aux vocalises, elles secondent activement la mise en action de sa psychologie musicale. Consonantes, diatoniques, elles s'enroulent, rapides, autour des mots à panache; sont-elles semées d'accidents, c'est l'indice de quelque trouble. Au 2e acte de *Platée*, Rameau déploie, à l'occasion de la métamorphose de Daphné, des vocalises modulantes, dont l'allure incertaine et changeante

LA FORÊT D'ÉRYMANTHE. DÉCOR DU PROLOGUE D'*Hippolyte et Aricie*.
(Opéra, 1908. Maquette de M. Jusseaume.)

LE TEMPLE DE DIANE. DÉCOR DU 1er ACTE D'*Hippolyte et Aricie*.
(Opéra, 1908. Maquette de M. Rochette.)

devient clairement significative, et par leur multiplicité, par le pétillement des chaînes de triolets, par leurs fusées joyeuses, elles donnent à ce charmant opéra-comique, un aspect badin, quelque chose de narquois et de délicieusement sarcastique.

Porté par son souci de clarté tonale à tracer des mélodies diatoniques, Rameau consacre le chromatisme vocal à la peinture des situations les plus dramatiques. Ainsi, le célèbre « Trio des Parques » d'*Hippolyte*, parcourt audacieusement les tonalités d'*ut* dièze majeur, *fa* mineur, *ut* majeur, *mi* mineur, *si* majeur, *mi* bémol mineur, *ré* mineur, en une saisissante chute chromatique appuyée du déchaînement des rafales de l'orchestre. En raison des enharmonies qu'il contient, ce passage présentait du temps de Rameau de grandes difficultés d'exécution et dut être abandonné. Mais le chromatisme vocal demeure rare dans l'œuvre du compositeur qui préfère conserver au chant un caractère diatonique pendant que l'harmonie évolue chromatiquement; il s'ensuit alors de vigoureux effets de contraste dont le monologue de Télaïre « Tristes apprêts » offre un exemple célèbre [1].

Enfin, la rythmique de la mélodie toujours souple, d'une incroyable variété, s'adapte parfois avec un rare bonheur aux situations dramatiques. Ainsi, le chœur des Divinités infernales du 2e acte d'*Hippolyte*, présente une succession de rythmes 3 et $\frac{3}{2}$ qui élargit singulièrement la signification du texte et en rend la prophétie

[1] « Gluck lui-même, écrit Berlioz, a très peu de pages supérieures à l'air célèbre de Télaïre. »

plus terrible. Grâce au jeu des syncopes, Rameau suggère des impressions d'angoisse, transpose l'irrégularité du souffle, les heurts de son halètement, ou découvre un véhicule adéquat aux demandes pressées et véhémentes. Des motifs à volutes, composées de valeurs inégales, représentent l'enchaînement, l'incertitude, et la grâce d'Hébé, dans *Castor*, rencontre en une mélodie repliée sur elle-même et qui semble minauder, la plus exacte des traductions.

En résumé, ce qu'il importe de retenir de la mélodie vocale de Rameau, c'est d'abord son caractère de certitude, de fermeté ; c'est encore sa noblesse, sa fierté, sa grâce mélancolique et touchante. Qu'elle soit empreinte de la majesté sombre de Pluton ou de Thésée, que, par la bouche de Phèdre, elle clame un désespoir tragique, que, par celle d'Iphise, elle murmure le trouble d'un amour coupable, ou bien qu'elle emplisse l'adorable rondeau « Paix favorable » d'une sérénité pénétrante, toujours elle conserve une sobriété, une élégance aisée qui n'appartiennent qu'à Rameau. On conçoit difficilement que Berlioz l'ait trouvée « triste et peu saillante ».

Et pourtant, ce n'est point dans le « vocal » que le génie du maître s'affirme avec le plus d'éclat. Pour le saisir dans toute sa grandeur, il faut l'aller admirer au sein des danses, des divertissements, des symphonies. Entre les mains de Rameau, la symphonie devient le talisman à l'aide duquel, magicien incomparable, il transfigure ses livrets.

Ce point de vue n'avait pas échappé à ses contem-

porains qui rendirent pleine justice à son mérite de symphoniste. « Il n'eut jamais de modèle ni de rival, écrit Chabanon... ce sera beaucoup faire que d'égaler notre artiste dans cette partie et de mériter d'être placé à côté de lui. » Etudions donc de quelle manière Rameau comprend l'illustration symphonique de l'opéra.

Ici encore et surtout, la qualité thématique, l'harmonie, l'agencement des motifs et leur adaptation à un but expressif imposent la marque de sa puissante originalité. Les thèmes symphoniques de Rameau déterminent immédiatement la tonalité choisie, en même temps que le caractère spécial commandé par la situation scénique. A travers ces mélodies consonantes, largement aérées, se répand un air de grandeur et de force. Ecoutez l'entrée des athlètes de *Castor*, avec sa vigueur tranquille confiée au ton sonore d'*ut* majeur, le rigaudon de *Dardanus*, auquel la répétition de la tonique assure tant de noblesse et une si mutine élégance, examinez la symphonie qui accompagne les évolutions des Ombres heureuses et dans laquelle il y a comme un sentiment pastoral idéalisé, ou bien encore l'air des Prêtresses de Diane d'*Hippolyte* si doucement charmeur, partout vous rencontrerez des thèmes exactement ajustés à la peinture désirée par le musicien.

Rameau organise des dispositifs rythmiques qu'il veut caractéristiques. Certains motifs, composés d'une croche pointée suivie d'une double croche, correspondent dans un mouvement lent à des idées de grandeur et d'héroïsme, et l'entrée des astres de *Castor*, par exemple,

s'établit tout entière sur ce décor pompeux. D'autres, analogues, soulignent sous le récitatif la violence du sentiment, exaspèrent de leur persistance la fureur de Phèdre, scandent les éclats de la colère. Il est telle mélodie instrumentale, celle des violons dans la deuxième partie de l'ouverture de *Zoroastre*, par exemple, où le rythme complètement libéré prend une souplesse admirable. L'ornementation musicale collabore aussi à l'expression; trilles et mordants jetés sur les notes culminantes produisent de véritables scintillements ingénieusement utilisés dans l'incantation du feu de *Zoroastre*. En brisant les accords sous forme d'arpèges, Rameau enveloppe sa mélodie d'une manière de gaze tonale, en même temps qu'il confirme par là le sentiment d'une harmonie solidement établie. Car l'harmonie ne cesse jamais de s'affirmer franchement tonale, et cela, même au plus fort du chromatisme. Voyez la gémissante ritournelle d'orchestre qui ouvre le 1er acte de *Castor* en couvrant d'une couleur endeuillée la scène des funérailles du héros, et qui prépare si dramatiquement le chœur : « Que tout gémisse ». Nulle indécision tonale au cours de cette douloureuse descente chromatique, grâce aux cadences qui déterminent pas à pas les modifications de la tonalité.

L'agencement des thèmes se réalise en utilisant délicatement les artifices du contrepoint. Pas d'étalage d'imitations; les fugatos s'esquissent sans se développer et se bornent à de courtes entrées bientôt arrêtées. Rameau procède souvent par opposition de thèmes. Tels

motifs sont véritablement des thèmes caractéristiques, des thèmes conducteurs. Prenez, par exemple, la curieuse page du prologue de *Dardanus* où les Plaisirs entrent en conflit avec la Jalousie. Les uns et l'autre se caractérisent par des motifs typiques, les Plaisirs par un thème vaporeux, la Jalousie par un motif tortueux en triples croches. Le musicien expose séparément ces deux thèmes, puis, quand la Jalousie, chassée par Vénus, cesse d'aiguillonner les Plaisirs, ceux-ci s'alanguissent petit à petit, et, finalement vaincus par le sommeil, ils s'endorment. Tout ceci s'exécute simplement, sans le moindre pédantisme d'écriture.

Et dans cette écriture si nette, si limpide, Rameau glisse des applications curieuses de ses idées théoriques : on y trouve, notamment, la démonstration pratique du principe qui subordonne la mélodie à l'harmonie, car de l'harmonie même le musicien extrait des figurations variées, des dessins mélodiques. Ainsi, l'air des Prêtresses de Diane d'*Hippolyte* se construit au moyen de réalisations mélodiques d'accords. Il y a plus ; l'harmonie, selon la modalité qu'elle affecte, joue par cela seul un rôle expressif. Se resserre-t-elle, se ramasse-t-elle en accords verticaux, elle frappe alors nerveusement, dramatiquement. Réalisée, fleurie, elle se pare au contraire de toutes les grâces, obéit aux fantaisies les plus capricieuses. C'est sur de puissantes harmonies verticales que Jupiter commande aux cieux de s'ouvrir, au 5e acte de *Castor ;* c'est sur de déchirants accords comme cristallisés que Phèdre lance son imprécation désespérée.

En opposant l'un à l'autre les deux aspects de l'harmonie, Rameau exécute d'étonnantes peintures. Voici, par exemple, le délicieux rondeau du Sommeil de *Dardanus*, si critiqué en 1739 qu'il excita la verve des caricaturistes. Ici, à la figuration des noires accouplées, succède une cadence de *sol* mineur qui arrête le rythme du bercement et symbolise très heureusement le sommeil qui tombe sur le héros.

Chacune des symphonies de Rameau se présente ainsi comme un petit tableau, débordant d'ingéniosité, de trouvailles rythmiques, de finesses harmoniques. Menuets, rigaudons, tambourins brillent d'un éclat sans pareil, en une incessante floraison, avec une fécondité qui semble inépuisable. Tous respirent un caractère héroïque, fier, hardi ou délicatement tendre. « Musique mâle », écrivait le *Mercure* en 1733, et Piron, dans une lettre à Maret datée de 1766, signale justement « le ton de force de la musique de Rameau », de l'Hercule dijonnais, comme il l'appelle. Mais, si, avec Vauvenargues, le musicien « aime les passions nobles », jamais sa noblesse ne se tend et ne tourne à la déclamation ; jamais non plus, sa force, son énergie ne tombent dans la brutalité ; il s'entend mieux que quiconque à allier la grâce à l'héroïsme, à éviter l'enflure aussi bien que la mièvrerie. Par instants, son tour policé le rapproche du divin Mozart ; nous citerons en particulier le 2e air des Magiciens du 2e acte de *Dardanus*, et, dans ce même acte une tendre effusion d'orchestre vient, en quatre mesures, préfacer amoureusement là

Cliché Neurdein.

STATUE DE RAMEAU A DIJON, PAR GUILLAUME

scène qui va se dérouler entre Iphise et Dardanus. Les grands divertissements qui clôturent les pièces les scellent dans un héroïsme olympien, telle la Chaconne finale du même *Dardanus ;* d'autres respirent l'eurythmie grecque, l'insouciance heureuse des Divinités du paganisme, tel le Tambourin des *Festes d'Hébé* ou l'aimable Gavotte chantée du prologue d'*Hippolyte.*

On s'est étonné de cette profusion de divertissements ; des danses partout et toujours, « même autour d'un tombeau », remarquait Voltaire, des « airs de violon » continuels, autant de hors-d'œuvre, affirmaient les Encyclopédistes. C'était pourtant là une conséquence de l'évolution qui entraînait l'opéra vers le spectacle, évolution dont Rameau a accéléré la marche en s'affirmant essentiellement un musicien de Ballets. D'ailleurs, les symphonies se rattachent souvent à l'action qu'elles complètent et commentent, et à laquelle elles se relient musicalement, puisque nombre de thèmes confiés à l'orchestre découlent de ceux qui sont exposés par les chanteurs. De la sorte, la symphonie prolonge l'effet vocal et ne rompt point nécessairement l'unité de l'œuvre.

Mais elle joue encore un autre rôle, un rôle décoratif ; elle dégage l'âme des spectacles, elle s'avère descriptive et naturiste, encore que la nature qu'elle dépeint soit un peu conventionnelle, un peu géométrique. Chabanon a même écrit une page curieuse où, à propos de l'ouverture de *Pygmalion*, jouée un soir d'orage, il souligne le « singulier accord » qui règne entre la pièce descriptive de son ami et le fracas des éléments. Sans

doute, ce rapport ne nous apparaît pas aujourd'hui aussi frappant, parce que notre sensibilité ne s'accorde plus à l'archaïsme de l'expression; toutefois, force nous est de reconnaître que Rameau a dépassé de beaucoup son époque du chef de ses symphonies pittoresques.

S'intéressant autant, sinon plus, à l'âme des choses qu'à l'âme des gens, le compositeur rencontre ici un auxiliaire précieux dans le philosophe penché sur la nature. Il aime à décrire des tempêtes, en précipitant les unes contre les autres des gammes à mouvements contraires, dont les lourdes retombées simulent le courroux des flots ou annoncent le surgissement de quelque monstre dévastateur. On trouve un « tremblement de terre » dans les *Indes galantes*. Le prologue de *Zaïs* peint ingénieusement le « débrouillement du chaos », et plusieurs de ses ouvertures peuvent passer pour des esquisses de symphonies à programme. Celle de *Naïs*, adaptée à la savante machinerie qui accompagnait le combat des Titans, débute tumultueusement, puis, laisse apparaître des thèmes syncopés, expressifs d'effort, des motifs d'escalade, escarpés et rugueux, soutenus par les poussées profondes des basses. L'ensemble instrumental vibre tout entier et des masses symétriques s'entre-choquent en un sentiment qui annonce la musique moderne. De même, l'ouverture de *Zoroastre*, dotée d'un programme littéraire, exprime la lutte de Zoroastre et d'Abramane et constitue comme un type précurseur du futur « poème symphonique »; telles envolées mélodiques y prennent une ampleur

encore inconnue. On connaît enfin le célèbre feu d'artifice d'*Acanthe et Céphise*. Nul doute que, dans tout ceci, Rameau se soit montré un créateur plein de ressources et d'imagination.

Il y était aidé par la fertilité de son instrumentation. A vrai dire, l'orchestre du musicien d'*Hippolyte* ne diffère guère de celui de ses devanciers ; il comporte essentiellement le groupe des instruments à archet et des bois, et conserve même le clavecin pour la basse continue. Mais, du matériel instrumental mis à sa disposition, Rameau tire, et cela surtout dans les œuvres de sa dernière manière, des effets nouveaux; il a des trouvailles de distribution, d'association de timbres.

D'abord, il vise à enrichir la sonorité et fait jouer les violons en doubles cordes; par là, il obtient dans l'harmonie une plénitude, une rondeur qui sont bien dans ses idées; puis, il utilise une assez grande étendue de l'échelle des instruments à archet, profitant ainsi des progrès réalisés dans la technique de chacun d'eux.

Ensuite, il ajoute à la palette de son orchestre des couleurs plus vives, plus caractéristiques. L'arrivée à Paris de clarinettistes et de cornistes allemands qui se produisent chez la Pouplinière et au Concert Spirituel, ne le laisse pas indifférent. De suite, il tire parti de cette nouveauté, et, le premier en 1751, il introduit les clarinettes à l'Opéra, avec *Acanthe et Céphise*[1]. Au timbre mélancolique de la clarinette, il marie la sonorité mys-

[1] Les clarinettes n'apparaissent à Mannheim qu'en 1758, en Angleterre en 1763 et à Vienne postérieurement à 1767.

térieuse et agreste des cors, témoin ce gracieux entr'acte d'*Acanthe et Céphise*, où les deux instruments associés produisent un effet d'une délicieuse douceur. Et même, on voit Rameau écrire pour les cors des parties mélodiques, leur confier des gammes rapides et périlleuses. Les cors dont il se sert sont généralement en *ré*, mais il emploie aussi les cors en *fa* et en *ut*, notamment dans *Acanthe*, les *Paladins* et les *Boréades*. Au 2e acte de ce dernier opéra, un duo d'Alphise et d'Abaris s'accompagne poétiquement de deux violons soutenus par les cors en *ré*.

S'il s'ingénie à combiner les timbres, Rameau s'essaye aussi à les individualiser de façon à donner aux diverses parties une indépendance inconnue de ses devanciers, de façon aussi à réaliser au mieux son harmonie, en confiant les notes essentielles à des instruments bien en dehors. On le voit alors séparer les bois du groupe des cordes, abandonner le système du doublement, confier aux flûtes, aux hautbois, aux bassons des dessins particuliers, procéder par entrées successives d'instruments qui soulignent nettement les timbres, et précisent des touches de couleur.

Constamment, il accentue l'expression par la mise en œuvre de timbres appropriés ; le duo tragique de Thésée et de Tisiphone au 2e acte d'*Hippolyte* se déroule au-dessus des voix caverneuses de deux bassons ; le premier rigaudon de cet opéra ajoute à l'allure accorte de son rythme le piment d'une orchestration spirituelle, car le basson y donne comiquement la réplique au flageolet. Il partage même son orchestre en groupes char-

gés chacun d'un rôle expressif ; c'est ainsi que l'entrée des Sybarites des *Surprises de l'Amour* comporte la division des instruments en deux masses ; l'une, comprenant les violons et les flûtes est affectée aux Sybarites, qu'elle entoure d'une atmosphère de mollesse et de volupté, tandis que l'autre, rassemblant les trompettes et les timbales, souligne l'attitude belliqueuse, le caractère guerrier des Crotoniates.

Enfin, il pratique certains artifices qui, comme le pizzicato des cordes, soulèvent la mélodie, lui confèrent un je ne sais quoi de léger, d'aérien. Rameau tire du pizzicato d'excellents effets dans *Naïs* et dans les *Paladins* pour accompagner des entrées de troubadours. Bref, ses essais d'instrumentation permettent de reconnaître en lui un des pères de l'orchestre moderne.

CONCLUSION

Un des pères de l'orchestre moderne, et sans doute aussi un des annonciateurs de la symphonie, Rameau a été tout cela. Telles pages de son œuvre, comme les ouvertures de *Zoroastre* et de *Naïs*, le rangent parmi ceux qui ouvrirent la voie à Haydn et à Mozart, et, ainsi que le disait Diderot, ses airs de danse dureront éternellement. Avant tout, il est un grand, un profond

musicien, et ce n'est pas sa faute si, de son temps, le seul champ d'action ouvert à l'activité des compositeurs se trouvait à l'opéra.

Nous disions en commençant qu'il fut un artiste complet. Sorte de « deus bifrons », à la fois philosophe et musicien, homme de pensée et homme d'imagination, Rameau retire de ce double caractère une originalité exceptionnelle. Il sait ce qu'il fait et pourquoi il le fait ; il se crée un style personnel, homogène, une manière pleine de force et de charme et où passe discrètement je ne sais quelle mélancolie. Mais, en même temps, et ceci nous semble susceptible d'expliquer comment on le traita tour à tour d'attardé réactionnaire et d'audacieux novateur, ce dieu au double visage regarde d'un côté le passé et de l'autre l'avenir. Du côté de l'opéra, c'est le passé qu'il fixe, sans vouloir ou sans pouvoir en détourner les yeux. Fidèle à la conception de l'opéra aristocratique, mythologique et galant du XVIIe siècle et de l'époque de la Régence, il élève jusqu'à l'apogée le genre cultivé par ses devanciers. En lui, se rassemblent comme en un faisceau triomphal les énergies de l'ancienne musique dramatique française. De ce côté là, Rameau se laisse dépasser par son temps, car d'autres idées ont surgi qui cheminent irrésistiblement, emportant l'esthétique de la tragédie lyrique vers un idéal plus élargi. « Diderot et le drame, Shakespeare et la violence anglaise, écrit M. Lanson, menacent l'édifice national de l'art classique. » L'astre de Gluck ne va pas tarder à se lever, et éclipsera le vieil opéra français. Tout au contraire, Rameau

musicien et symphoniste regarde l'avenir ; il laisse entrevoir des possibilités, il découvre de vastes horizons, et les nobles effigies qu'il frappe dans l'inaltérable métal de sa musique représentent les ancêtres des glorieux ouvrages qui, à la fin du siècle, jetteront un éclat sans pareil.

Seulement, les deux aspects du maître se pénètrent et s'entremêlent de telle manière que les hommes de son temps ne distinguent pas bien clairement chacun d'eux.

A l'étranger, son théâtre resta presque ignoré. Si *Zoroastre* passa les frontières pour subir à Dresde une adaptation sacrilège, si Parme assista à la représentation d'un *Hippolyte* qui contenait plus de musique de Traëtta que de musique de Rameau, on ne le connaissait guère, en dehors de notre pays, que comme un savant théoricien.

En France, son aire d'influence peut se préciser par quelques statistiques[1]. Ce sont *Castor* et les *Fêtes d'Hébé* qui tinrent l'affiche le plus longtemps. Les *Fêtes* se jouaient encore en 1777, et *Castor* en 1785; d'ailleurs, les ballets atteignirent un chiffre de représentations de beaucoup supérieur à celui des tragédies lyriques. A partir de 1785, les œuvres de Rameau disparaissent du répertoire de l'Opéra, et il faut attendre l'année 1837 pour voir la Société des Concerts du Conservatoire

[1] On trouvera sur ce point des renseignements très précis dans les Commentaires bibliographiques qui accompagnent chaque volume de l'édition des *Œuvres complètes*.

mettre à son programme le fameux chœur des Sauvages des *Indes galantes*. Une sorte de renouveau de faveur naît à sa musique de chambre avec l'apparition du *Trésor des Pianistes* de Farrenc (1861) qui suscite à Vienne, à Berlin et à Leipzig des publications analogues. On trouvait alors sur les pianos quelques-unes de ses *Pièces de clavecin*, quelques arrangements de ses airs de danse, et, comme le dit M. Brenet, « on faisait étudier aux petites mains le rigaudon de *Dardanus* ».

En vain, à l'anniversaire de la mort de Rameau, en 1864, M. Poisot demandait-il que la ville de Dijon accordât à son illustre enfant le souvenir d'une statue; la réalisation de ce projet fut différée jusqu'en 1876. Peu à peu, les progrès des études musicologiques, le développement du goût pour la musique ancienne finirent par remettre Rameau à la place qui lui était due. Aujourd'hui les temps sont révolus; l'initiative de MM. Saint-Saëns et Durand, le courageux prosélytisme de la *Schola Cantorum* ont porté leurs fruits, et la musique française s'est aperçue, enfin, de tout ce qu'elle devait au maître de *Dardanus*. On publie les œuvres complètes de Rameau, on remet ses ouvrages lyriques à la scène. La reprise solennelle d'*Hippolyte et Aricie* à l'Opéra apporte un éclatant hommage à un musicien qui nous est d'autant plus cher qu'il fut plus injustement délaissé, et nous ferons sans doute mentir le mot de Joseph de Maistre : « La postérité est une ingrate qui profite et qui oublie. »

LISTE DES ŒUVRES DE RAMEAU

I. — OUVRAGES THÉORIQUES ET PRINCIPAUX ÉCRITS

Traité de l'Harmonie réduite à ses Principes naturels, 1722.

Nouveau système de musique théorique, où l'on découvre le principe de toutes les règles nécessaires à la pratique, pour servir d'introduction au Traité de l'Harmonie, 1726.

Lettre à Houdard de la Motte, 1727 (25 octobre).

Examen d'une conférence sur la Musique (*Mercure*, octobre 1729). Observations sur la méthode d'accompagnement. Plan abrégé d'une nouvelle méthode d'accompagnement. Lettre de M*** à M*** sur la musique (*Mercure*, février 1730 mars 1730, septembre 1734).

Dissertation sur les différentes méthodes d'accompagnement pour le clavecin ou pour l'orgue, avec le plan d'une nouvelle Méthode établie sur une mécanique des doigts que fournit la succession fondamentale de l'Harmonie, 1732,

Lettre au P. Castel au sujet de quelques nouvelles réflexions sur la Musique (*Mémoires de Trévoux*, juillet 1736).

Génération harmonique ou Traité de Musique harmonique et pratique, 1737.

Démonstration du principe de l'Harmonie servant de base à tout l'art musical, théorique et pratique, 1750.

Nouvelles réflexions sur la démonstration du principe de l'Harmonie servant de base à tout l'art musical, théorique et pratique, 1752.

Lettre de M. Rameau à l'auteur du *Mercure* (*Mercure*, mai 1752).

Réflexions sur la manière de former la voix, d'apprendre la musique et sur nos facultés pour les arts d'exercice (*Mercure*. octobre 1752).

Extrait d'une réponse de M. Rameau à M. Euler sur l'identité des Octaves, d'où résultent des vérités d'autant plus curieuses qu'elles n'ont pas encore été soupçonnées, 1753.

Observations sur notre instinct pour la musique et sur son principe, 1754.

Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie et suite des Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie, 1755-1756.

Réponse de M. Rameau à MM. les Editeurs de l'Encyclopédie sur leur dernier Avertissement, 1757.

Prospectus du Code de Musique pratique, 1758.

Lettre à M. d'Alembert sur ses opinions en musique. — Réponse de M. d'Alembert à M. Rameau et Réponse de M. Rameau à la lettre de M. d'Alembert qu'on vient de lire. 1758.

Code de Musique pratique, ou méthodes pour apprendre la Musique même à des aveugles, pour former la voix, et l'oreille, pour la position de la main, avec une mécanique des doigts sur le clavecin et l'orgue, pour l'accompagnement sur tous les instruments qui en sont susceptibles et pour le Prélude avec de Nouvelles réflexions sur le Principe sonore, 1760.

Origine des sciences suivie d'une controverse sur le même sujet, 1761.

Lettre aux philosophes concernant le corps sonore. (*Mémoires de Trévoux*, août 1762).

II. — COMPOSITIONS MUSICALES

A. Pièces instrumentales.

Premier livre de Pièces de clavecin, 1706.

Pièces de clavecin avec une méthode pour la mécanique des doigts, 1724 (réimpressions en 1731 et 1736).

Nouvelles suites de pièces de clavecin avec des remarques sur les différents genres de musique, entre 1727 et 1731.

Pièces de clavecin en concerts, avec un violon, ou une flûte et une viole ou un violon, 1741.

La Dauphine, pièce de clavecin, 1747.

B. Cantates.

Cantates françaises à voix seule avec symphonie, 1728 (comprenant le *Berger fidèle* et *Aquilon et Orithie*).

Copies de l'*Impatience* et de *Thétis*.

C. Motets.

Laboravi, publié en 1722.

In convertendo (joué en 1751).

D. Ouvrages dramatiques.

Hippolyte et Aricie. Tragédie lyrique en 5 actes et prologue. Paroles de l'abbé Pellegrin. 1er octobre 1733. Reprises jusqu'en 1767.

Les Indes galantes. Ballet héroïque en 3 entrées et prologue. Paroles de Fuzelier, 23 août 1735. Reprises jusqu'en 1773.

Castor et Pollux. Tragédie lyrique en 5 actes et prologue. Paroles de Bernard, 24 octobre 1737. Reprises jusqu'en 1785.

Les Festes d'Hébé ou les Talens lyriques. Ballet en 3 entrées et prologue. Paroles de Mondorge, Bernard, La Pouplinière, en collaboration, 21 mai 1739. Reprises jusqu'en 1777.

Dardanus. Tragédie lyrique en 5 actes et prologue. Paroles de Leclerc de la Bruère, 19 novembre 1739. Reprises jusqu'en 1771.

La Princesse de Navarre. Comédie-ballet en 3 actes. Paroles de Voltaire. Versailles, 23 février 1745 (pour le mariage du Dauphin).

Le Temple de la Gloire. Fête en 3 actes et prologue. Paroles de Voltaire. Versailles, février 1745.

Platée ou Junon jalouse. Comédie-ballet en 3 actes et prologue. Paroles d'Autreau, et Le Valois d'Orville. Versailles 31 mars 1745, Paris, 9 février 1749. Reprises jusqu'en 1773.

Les Fêtes de Polymnie. Ballet héroïque en 3 actes et prologue. Paroles de Cahusac, 12 octobre 1745. Reprise : 1753.

Les Fêtes de Ramire. Opéra-ballet en 1 acte. Paroles de Voltaire. Versailles, 22 décembre 1745.

Les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour, ou les Dieux d'Egypte. Ballet héroïque en 3 actes et prologue. Paroles de Cahusac. Versailles, 15 mars 1747, Paris, 5 novembre 1748. Reprises jusqu'en 1777.

Zaïs. Ballet héroïque en 4 actes et prologue. Paroles de Cahusac. Versailles, 29 février 1748. Reprises jusqu'en 1770.

Pygmalion. Entrée de Ballet en 1 acte. Paroles de Ballot de Sovot d'après La Motte, 27 août 1748. Fontainebleau, octobre 1754.

Les Surprises de l'Amour. Ballet en 2 actes et prologue. Paroles de Bernard et Marmontel. Versailles, novembre 1748. Paris, 1757, 4 actes : L'Enlèvement d'Adonis, La Lyre enchantée, Anacréon, Les Sybarites.

Naïs. Opéra (pour la Paix) en 3 actes et prologue. Paroles de Cahusac. 22 avril 1749. Reprise : 1764.

Zoroastre. Tragédie lyrique en 5 actes sans prologue. Paroles de Cahusac, 5 décembre 1749. Reprises : 1756, 1770.

La Guirlande ou les Fleurs enchantées. Opéra-ballet en 1 acte. Paroles de Marmontel, 21 septembre 1751. Reprises : 1752, 1753 (à la Cour).

Acanthe et Céphise ou la Sympathie. Pastorale héroïque en 3 actes. Paroles de Marmontel ; Versailles, 9 novembre 1751, Paris, 19 novembre 1751 (pour la naissance du duc de Bourgogne).

Daphnis et Eglé. Pastorale héroïque en 1 acte. Paroles de Collé. Fontainebleau, 30 octobre 1753.

Lisis et Délie. Pastorale en 1 acte ; Fontainebleau, 6 novembre 1753.

La Naissance d'Osiris ou la Fête Pamilie. Ballet allégorique. Paroles de Cahusac. Fontainebleau, 12 octobre 1754 (pour la naissance du duc de Berry).

Anacréon. Ballet en 1 acte. Paroles de Cahusac. Fontainebleau, 23 et 26 octobre 1754. Paris, 9 avril 1771.

Les Paladins. Opéra-ballet en 3 actes. Paroles de Monticourt ; 12 février 1769.

Nélée et Myrthis. Pastorale en 1 acte. Auteur inconnu.

Zéphyre. Pastorale en 1 acte. Auteur inconnu.

Abaris ou les Boréades, tragédie en 5 actes. Auteur inconnu.

L'édition des Œuvres complètes de Rameau, commencée en 1895, sous la haute direction de M. Saint-Saëns, comprend actuellement 13 volumes révisés par MM. Saint-Saëns, Taffanel, Delsart, d'Indy, Dukas, Chapuis, Guilmant, Marty et Debussy.

BIBLIOGRAPHIE

Alembert (d'). — *Eléments de musique théorique et pratique suivant les principes de M. Rameau, éclaircis, développés et simplifiés*. Paris, 1752.

Berlioz (Hector). — *De Rameau et de quelques-uns de ses ouvrages*. (Rev. et Gaz. musicale de Paris, 1842.)

Bourges (Maurice). — *Rameau* (Revue musicale de Paris, 1839).

Brenet (Michel). — *Notes et croquis sur Rameau* (Guide musical, 1899).

La jeunesse de Rameau (Rivista musicale italiana, 1902-1903).

Bussler (L.). — *Ein Wink Rameau's für die ersten harmonischen Uebungen*. (Allg. musikalische Zeitg. de Leipzig, 1869).

Chabanon. — *Eloge de M. Rameau*. Paris, 1764.

Dagoty (G.). — *Galerie française ou portraits des hommes et femmes célèbres*, 3e liv. Paris, 1771.

Decroix. — *L'Ami des arts ou justification de plusieurs grands hommes*. Amsterdam, 1776.

Denne-Baron (D.). — *Rameau (J.-Ph.)*, 1862.

Farrenc (A.). *Notice sur Rameau* dans le Trésor des pianistes. Paris, 1861.

Fontenay (abbé de). — *Notice* dans le Dict. des artistes. Paris, 1776.

Garraud (R.). — *Rameau, sa vie et ses œuvres*. Dijon, 1876.

J.-Ph. Rameau (Bulletin d'histoire et d'archéologie religieuse du diocèse de Dijon, 1887).

Helmholtz (H.-L.-F.). — *Théorie physiologique de la musique* (traduction Guéroult. Paris, 1868.)

Henry (Ch.). — *La théorie de Rameau sur la musique*. Paris, 1887.

Hirschberg (E.). — *Die Encyclopädisten und die französische Oper im 18 Jahrhundert*. Leipzig, 1903.

Jullien (Adolphe). — *Rameau, ses débuts et son opéra de Castor et Pollux*. (Rev. et Gaz. musicale de Paris, 1877).

Lalo (P.). — *Jean-Philippe Rameau* (Le Temps, 1901).

Laloy (L.). — *Rameau*. (Les Maîtres de la musique), 1908.

Laurencie (L. de la). — *Quelques documents sur J.-Ph. Rameau et sa famille* (Mercure musical, 1907).

Malherbe (Ch.). — *Notices* dans l'édition complète des Œuvres de Rameau (1895-1908).

Maret. — *Eloge historique de M. Rameau*. Dijon et Paris, 1766.

Nisard (Th.). — *Monographie de J.-Ph. Rameau*. Paris, 1867.

Palissot. — *Nécrologe des Hommes célèbres de France*. Paris, 1765.

Poisot (Ch.). — *Essai sur les musiciens bourguignons*. Dijon, 1854.

Notice biographique sur J.-Ph. Rameau. Dijon et Paris, 1864.

Pougin (A.). *Rameau. Essai sur sa vie et ses œuvres*. Paris, 1876.

Quittard (H.). — *Les années de jeunesse de Rameau* (Revue d'histoire et de critique musicale, 1902).

Consulter aussi les Dictionnaires de Fétis, Jal, le Mercure de France, les Mémoires de Trévoux, la Correspondance de Voltaire, le Journal de Collé, la Correspondance littéraire, etc.

TABLE DES GRAVURES

Portrait de Rameau par Restout, gravé par Benoist. (Cabinet des Estampes. Bibliothèque nationale) 9

Rameau, par Carmontelle. — Rameau et Voltaire par C. de Tersan. 17

Caricature du temps sur le songe de *Dardanus* (1739). (Collection de M. J. Ecorcheville) 33

Costumes de Bellone dans les *Indes galantes* (1761) et de Magicien dans *Dardanus* (1760). (Dessins à la plume. Bibliothèque de l'Opéra). 41

Estampe du XVIIIe siècle d'après laquelle dut être etabli le décor du IVe acte de *Dardanus*, lors de la reprise de 1760. (Gravée par Daumont, d'après Piranèsi. Bibliothèque Sainte-Geneviève). 49

Décoration du manège de la grande écurie a Versailles, pour la représentation de la *Princesse de Navarre* (1745). Par Cochin (chalcographie du Louvre). 65

Jeliotte dans le rôle de *Pygmalion* (1748). — Mlle Puvigné dans le rôle de la statue animée de *Pygmalion* (1748). Acte de ballet, représenté pour la première fois le 27 août 1748. Dessins à la sépia. (Bibliothèque de l'Opéra) 73

Autographe de Rameau. Lettre au marquis de Poléni a Padoue (1754). (Collection Benjamin Fillon. Reproduction communiquée par M. E. Charavay). 81

Buste de Rameau, par Caffieri (1760). Bibliothèque Sainte-Geneviève). 89

Autographe musical de Rameau. Extrait de *Zéphyre*, pastorale en 1 acte. (Collection de M. Ch. Malherbe) 97

La forêt d'Erymanthe. Décor du prologue d'*Hyppolyte et Aricie*. (Opéra 1908. Maquette de M. Jusseaume) 105

Le temple de Diane. Décor du 1er acte d'*Hyppolyte et Aricie*. (Opéra 1908. Maquette de M. Rochette) 105

Statue de Rameau a Dijon par Guillaume. 113

TABLE DES MATIÈRES

LES PRÉDÉCESSEURS DE RAMEAU 5

L'HOMME

I. La jeunesse de Rameau 8
II. Rameau à Paris. Lullystes et Encyclopédistes. Les dernières années et la mort de Rameau 19
III. L'homme et l'artiste 40

L'ŒUVRE

I. La théorie musicale de Rameau. Ses idées esthétiques et pédagogiques 52
II. La musique de Rameau. Pièces instrumentales. Cantates et Motets 70
III. Les opéras et ballets de Rameau 92

CONCLUSION 119

Liste des Œuvres de Rameau 123
Bibliographie 126
Table des gravures 127

ÉVREUX, IMPRIMERIE CH. HÉRISSEY ET FILS

2290

ML 410 R15 L2
3 9097 00308528 0
La Laurencie, Lionel (1908)
... Rameau,

ML410
R15
L2 La Laurencie, Lionel de
Rameau
123739

La Laurencie,
123739

H. LAURENS
ÉDITEUR
PARIS